



Tesi per il conseguimento del titolo di Dottore di Ricerca

*Il parlato filmico
nel cinema portoghese:
un'analisi linguistica*

Dottorato in
“Lingue e culture moderne e classiche”

Tutor: Prof. Gian Luigi De Rosa (Università del Salento)

Tutor: Prof.ssa Esperança Cardeira (Universidade de Lisboa)

Dottorando: Francesco Morleo

A.A. 2016/2017

Desidero ricordare tutti coloro che mi hanno aiutato nella stesura della tesi con suggerimenti, critiche ed osservazioni: a loro va la mia gratitudine, anche se a me spetta la responsabilità per ogni errore contenuto in questa tesi.

Ringrazio anzitutto il professor Gian Luigi De Rosa, Relatore, per la fiducia dimostratami nel corso degli anni e per aver sempre accolto le mie idee con spirito costruttivo e di apertura. Ringrazio la professoressa Esperança Cardeira, Co-relatrice, per avermi accolto presso la Facoltà di Lettere dell'Università di Lisbona e avermi incoraggiato a sviluppare il mio lavoro in una direzione ben precisa. Senza il supporto e la guida dei miei tutor questa tesi non esisterebbe. Ringrazio anche la professoressa Ana Maria Martins della Facoltà di Lettere dell'Università di Lisbona per gli spunti di lavoro offerti durante le lezioni e i colloqui, e il personale della biblioteca della Facoltà di Lettere dell'Università di Lisbona per la disponibilità.

Un ringraziamento particolare va a chi ha speso parte del proprio tempo per leggere e discutere con me le bozze del lavoro e mi ha aiutato in tante maniere, liberandomi, a volte, da impegni che avrebbero sottratto tempo utile alla stesura di questa tesi. Ringrazio anche Raquel Oliveira per il suo lavoro di revisione delle trascrizioni; il suo aiuto è stato indispensabile. Vorrei infine ringraziare, la mia famiglia e la mia fidanzata: senza di loro e la loro pazienza questo lavoro non avrebbe mai visto la luce.

Dedico questa tesi a chi non c'è più e a chi c'è ancora.

*Itaca ti ha donato il Viaggio meraviglioso.
Senza di lei non ti saresti mai messo in cammino.
Essa non ha null'altro da offrirti.
(Itaca/Constantino Kavafis)*

SOMMARIO

INDICE DELLE FIGURE	6
INDICE DELLE TABELLE.....	I
INTRODUZIONE	I
CINEMA E LINGUA.....	I
LA LINGUA E LA COMUNICAZIONE.....	II
LA LINGUA FILMICA COME RIFLESSO SOCIO-CULTURALE	IV
LO STUDIO	V
COME SI INSERISCE LA LINGUISTICA IN QUESTA ANALISI	VI
PARTE I: IL FILM, IL TESTO FILMICO E IL PARLATO FILMICO	1
IL FILM	1
MULTIDIMENSIONALE E MULTITESTUALE	1
I LIVELLI FILMICI.....	2
STRUTTURA FILMICA	3
IL TESTO FILMICO.....	5
IL LINGUAGGIO FILMICO	6
LINGUAGGIO CINEMATOGRAFICO E LINGUA DEI FILM.....	7
IL PARLATO FILMICO E LE SUE ANALISI	8
ALCUNE CARATTERISTICHE DEL PARLATO FILMICO.....	9
I DIALOGHI FILMICI E IL PARLATO FILMICO	10
IL CINEMA, IL TEATRO E I DIALOGHI.....	13
I DIALOGHI FILMICI COME CAMPIONE LINGUISTICO.....	14
IL PARLATO FILMICO PORTOGHESE – STUDI PRECEDENTI.....	16
<i>L'analisi sociolinguistica del cinema portoghese.....</i>	<i>17</i>
<i>Il parlato filmico come elaborazione artistica: il caso di Manoel de Oliveira</i>	<i>20</i>
IL PARLATO FILMICO COME PRODUZIONE TESTUALE	21
<i>Il parlato filmico e le tipologie testuali</i>	<i>22</i>
PARTE II: METODOLOGIA E DATI	1
LE DOMANDE DA PORSI E I DATI SU CUI LAVORARE	24
I DATI E L'ANALISI	25
L'ANALISI LINGUISTICA MICRO E MACRO	28
IL CORPUS	30
<i>I film che compongono il corpus.....</i>	<i>32</i>
LE TRASCRIZIONI.....	33
PARTE III: IL PARLATO FILMICO TRA SCRITTO E PARLATO.....	1

SCRITTO E PARLATO	40
LINGUA SCRITTA E LINGUA PARLATA	41
DIFFERENZE TRA SCRITTO E PARLATO	49
IL PARLATO FILMICO	55
SCRITTO, PARLATO E PARLATO FILMICO	57
PARTE IV: ASPETTI SOCIO-PRAGMATICI DEL PARLATO FILMICO	64
LA LINGUA, LA NORMA E LA VARIAZIONE	65
<i>La variazione, la varietà e la variabilità</i>	66
<i>Comunità di parlanti e Varietà condivise</i>	75
<i>La varietà standard</i>	77
<i>La norma</i>	78
COORDINATE TEORICHE	84
<i>Discorso scritto/discorso parlato e testo scritto/testo parlato</i>	85
<i>L'Analisi del Discorso</i>	86
<i>Conversazione</i>	89
LINGUA, SOCIETÀ, CULTURA E MODELLI DI ANALISI DELLA COMUNICAZIONE	89
<i>La sociologia visiva</i>	91
<i>La sociolinguistica</i>	93
<i>Sociolinguistica e interazione</i>	94
<i>Sociologia del linguaggio</i>	95
<i>Etnografia della comunicazione</i>	96
<i>Pragmatica e parlato filmico</i>	97
IL PARLATO FILMICO COME PRODUZIONE TESTUALE SOCIO-INTERATTIVA	99
CONCETTI UTILI PER UNO STUDIO LINGUISTICO SOCIALE E CULTURALE	103
<i>Identità sociali</i>	103
<i>Credenza sulla lingua e sui gruppi sociali</i>	104
<i>Ideologie</i>	105
<i>Accento, dialetto e pregiudizio linguistico</i>	106
<i>Repertorio linguistico e Competenza comunicativa</i>	108
<i>Stratificazione linguistica</i>	109
<i>Schemi e sceneggiature</i>	109
GENERE, STILE E REGISTRO	112
<i>Registro e genere</i>	113
<i>I registri</i>	115
<i>Lo stile</i>	117
PARTE V: CARATTERISTICHE LINGUISTICHE DEL PORTOGHESE	121
REGISTRI, STILI E GENERI DEL PARLATO FILMICO	122

CARATTERISTICHE DEL PORTOGHESE EUROPEO FILMICO	122
REGISTRI, STILI E GENERI NEL PARLATO FILMICO	123
<i>Le varietà filmiche del corpus – i registri</i>	126
Sottocodici, varietà gégali e paragergali nel corpus: gíria e calão	144
<i>Lo stile nel parlato filmico del cinema portoghese</i>	155
Alcuni aspetti fonetici (relativi allo stile)	156
Aspetti lessicali (bué, gajo.)	162
Aspetti verbali del parlato filmico	166
Pretérito mais-que-perfeito	167
Futuro sintetico e futuro perifrastico	169
Aspetti sintattici relativi alla subordinazione: costruzione scissa del tipo X é que Y, nel corpus filmico	171
Pronomi personali (eu, tu, você, nós, a gente)	174
Pronomi e forme allocutive: Tu, você e sr/sr. ^a	178
Dimostrativi (isto, isso, aquilo e relativi concordati in numero e genere)	186
Avverbi di luogo (aqui, aí, alí, lá, cá)	187
Avverbi di tempo (então, agora, de repente, etc.)	188
Aspetti pragmatici - I marcatori discorsivi	189
La posizione all'interno dell'enunciato	190
Le interiezioni come MD	195
Pá – una interiezione nel parlato filmico	197
Gli allocutivi e i delocutivi	200
<i>L'aspetto sociolinguístico dei MD</i>	201
MONOLOGHI E VOCI FUORI CAMPO	201
I GENERI DEL CORPUS	204
CONCLUSIONI	207
<i>I dialoghi – una visione d'insieme</i>	207
<i>Come studiare il parlato filmico e le varietà diamesiche</i>	209
BIBLIOGRAFIA	213
LISTA FILM E ABBREVIATURE	231

Indice delle figure

Figura 1 Passaggi di realizzazione filmica (Rossi 2006: 15)	4
Figura 2 Aspetti semiotici del prodotto filmico (De Rosa 2007d)	6
Figura 3 Architettura del portoghese europeo (De Rosa 2007d)	18
Figura 4 Esempio tratto da Zuliani (2013: 68)	20
Figura 5 Oralità	44
Figura 6 serie di cerchi che individuano il continuum delle produzioni linguistiche	46
Figura 7 continuum parlato - scritto	46
Figura 8 Parlato-Scritto-parlato filmico.	63
Figura 9 Martin 2001 apud Fang e Cao 2015: 8	114
Figura 10 Fang e Cao 2015: 8	114
Figura 11 Lingua, genere, registro e stile	124
Figura 12 La varietà linguistica del parlato filmico	125
Figura 13 formalità/informalità dell'avverbio di quantità	163
Figura 14 formalità e informalità dell'affermazione	164
Figura 15 forme di trattamento simmetriche tratte da Rodrigues (2003)	182
Figura 16 Forme di trattamento asimmetriche tratte da Rodrigues (2003)	183
Figura 17 Forme di trattamento asimmetriche tratte da Rodrigues (2003)	183
Figura 18 Gradi dello status sociale e della relativa forma di trattamento	184

Indice delle tabelle

Tabella 1 Passaggi per la creazione di un film adattato da Rossi (2006).....	4
Tabella 2 (Koch 2001a:18).....	51
Tabella 3 tratti semiotici (Rossi 2006: 24 con variazioni)	56
Tabella 4 (Rossi 2006: 28)	57
Tabella 5 (Rossi 2006: 28 modificato).....	58
Tabella 6 Parametri di differenziazione Scritto-Parlato-Parlato filmico.....	63
Tabella 7 analisi quantitativa di estar e le forme contratte.....	157
Tabella 8 n. occorrenze para (forma contratta) + art. e avverbi	158
Tabella 9 variazione fonetica nel parlato filmico	160
Tabella 10 distribuzione dei termini informali analizzati nel corpus di riferimento.....	166
Tabella 11 Forma sintetica e composta del Pretérito mais-que-perfeito	167
Tabella 12 n. occorrenze pretérito sintetico	168
Tabella 13 numero occorrenze pretérito composto	168
Tabella 14 occorrenze futuro sintético vs perifrastico.....	170
Tabella 15	172
Tabella 16 distribuzione di é que	173
Tabella 17 distribuzione Tu/Você nel corpus filmico.....	185
Tabella 18 n. occorrenze dei dimostrati nel corpus filmico	186
Tabella 19 n. occorrenze avverbi di luogo nel corpus.....	187
Tabella 20 occorrenze degli avverbi di tempo	188
Tabella 21 n. occorrenze então nel corpus	194
Tabella 22 n. occorrenze Pronto nel corpus	195
Tabella 23 n. occorrenze Pá nel corpus.....	200

INTRODUZIONE

Cinema e lingua

Nei primi anni del cinema sonoro, le parole erano considerate quasi un elemento estraneo all'arte cinematografica che banalizzava le immagini in movimento, spesso deturpandole. Il parlato era considerato come la causa della decadenza del cinema come arte (Jakobson 1933), ma, allo stesso tempo, era visto come “una specie di male necessario per avvicinare il grande pubblico” (Rossi 2006: 23) o addirittura come la causa della decadenza. Soltanto con il passare degli anni e un ammorbidimento da parte dei critici cinematografici, oltre che grazie a un graduale sviluppo della tecnologia, l'atteggiamento nei confronti del cinema parlato è andato gradualmente cambiando.

Sebbene l'utilizzo dei film nelle scienze umane abbia una lunga storia (cfr. Harper 2000), in ambito linguistico l'idea di analizzare il parlato cinematografico non ha mai avuto successo, per la sua natura finzionale e per il suo essere soggetto ai filtri creativi durante il processo di elaborazione (cioè per il fatto di non essere una semplice registrazione della realtà). L'atteggiamento generale di indifferenza verso il cinema è durato fino a quando, fuori dagli ambienti artistici o della critica cinematografica (cioè direttamente legati cinema), la semiotica ha iniziato a interessarsi alla settima arte come ad un sistema di segni da analizzare in quanto tale. Così, almeno in una prima fase di ricerca, la semiotica ha associato il concetto di inquadratura a quello di parola, collegando le immagini alle parole e provando a spiegare il funzionamento della comunicazione iconica del mezzo cinematografico attraverso la terminologia della tradizione semiologica e retorica (cfr. Bettetini 1968, 1984; Rossi 2006; Villarejo 2007).

Nondimeno, dagli anni Novanta del secolo scorso qualcosa ha iniziato a muoversi anche nel campo degli studi culturali e linguistici. L'interesse per il parlato filmico è andato man mano aumentando contando non solo su studi di stampo semiotico, ma anche linguistico in senso lato e allargando l'indagine a tutti i prodotti audiovisivi. Diversi sono stati gli studi che hanno visto la luce nei venti anni successivi: Raffaelli (1992, 1994, 2001, 2003); Rossi (1996, 1999, 2003, 2006, 2007); Heiss, Bollettieri, Bosinelli (1996); Bollettieri et. Ali. (2000); Taylor (2000); Setti (2001, 2003); Kozloff (2000); Wildfeuer (2014); Piazza, Bednarek, Rossi (2011); Quaglio (2009); De Cicco (2009); Bednarek (2012); Pavesi (2005); De Rosa (2007d). Le parole sono passate così, nella storia del cinema e della ricerca linguistica, da un iniziale rifiuto *a priori* ad una successiva apertura e un graduale interesse. La vivacità degli studi sul parlato filmico, trova ancora, però, una certa difficoltà d'inserimento nelle analisi di stampo prettamente linguistico e sociolinguistico. Ciò è dovuto principalmente alla natura eterogenea dei lavori finora prodotti e riguardanti il parlato filmico. Affinché il parlato filmico possa

essere considerato come fonte linguistica utile per la ricerca, è necessario sviluppare un quadro teorico e metodologico che permetta una chiara individuazione del parlato filmico come fonte di dati per una o più prospettive di analisi linguistica. È per questo che si offre qui uno studio del parlato filmico del cinema portoghese come studio di una produzione testuale, nello specifico il parlato filmico; intendendo per produzione testuale qualunque tipo di discorso, scritto o orale, passibile d'analisi, in cui si riflettono strutture e usi della lingua in uso.

La lingua e la comunicazione

Il linguaggio naturale umano e la lingua sono il fulcro della nostra vita sociale, attraverso di essi si raggiungono scopi sociali: fare conoscenza con gli altri, pianificare, stabilire, negoziare, dibattere, insegnare, apprendere, divertire, persuadere, promettere, spettegolare. Secondo Clark (1996), l'uso linguistico è un'azione congiunta che implica la produzione di senso da parte di chi parla e la comprensione da parte di chi ascolta.

La comunicazione si presenta in vari modi: sia che si prenda in considerazione il discorso d'insediamento di un capo di stato sia che si assista ad una conversazione tra due amici, ci si trova sempre di fronte al passaggio di informazioni da un soggetto ad un altro. L'unico aspetto che cambia tra una modalità comunicativa e l'altra è l'interattività degli astanti. Per questo motivo è possibile dividere i tipi di comunicazione tra univoca e biunivoca: nella prima, una delle due parti, cioè chi produce il messaggio ha un ruolo attivo e chi riceve tale messaggio ha un ruolo passivo; nella seconda, cioè la comunicazione biunivoca, tutti gli attori in gioco hanno un ruolo attivo. Esempi del primo tipo sono il discorso di un uomo politico, la lettura di una poesia ad alta voce, la visione di un film al cinema. La conversazione, invece, rappresenta il prototipo del secondo tipo: è molto più che uno schema lineare del tipo produttore-messaggio-ricevente, perché si compone di vari elementi testuali e contestuali, di tratti paralinguistici e prossemici che al pari di quelli linguistici agevolano il passaggio di informazioni.

L'interpretazione attiva o passiva dei messaggi avviene attraverso la conoscenza di regole sociali e linguistiche da ascrivere "competenza comunicativa del soggetto". L'esigenza di muoversi all'interno della comunicazione porta il parlante/scrivente (di una determinata comunità linguistica) a scegliere, consapevolmente o inconsapevolmente, come esprimersi (cioè quali parole usare, con quale accento parlare, quali costruzioni utilizzare, come rivolgersi al suo interlocutore, ecc.). Pertanto, la comunicazione non si riduce al mero schema

composto da emittente-informazione-destinatario in cui l'informazione viaggia in maniera univoca ma, al contrario, coinvolge diverse sfere di azione e. proprio per questa sua caratteristica, essa può essere definita multidimensionale (Jakobson 1960).

La comunicazione si basa su delle convenzioni linguistiche volte al raggiungimento degli obiettivi comunicativi. In altre parole, un parlante/scrivente standard ha un'idea di come si svolge un discorso formale (al quale assiste senza diritto di parola); ha un'idea di come comunicare, per iscritto o faccia a faccia, con un professore universitario; ha un'idea di come parlano le persone intorno a sé. Si tratta, quindi, di un'impresa comune (svolta su più livelli) che richiede almeno due interlocutori, le cui azioni siano coordinate.

Un parlante/scrivente standard conosce e utilizza, quindi, nella sua produzione linguistica, un insieme di regole linguistiche che rispecchiano uno standard linguistico di riferimento e scelte linguistiche soggettive legate a variabili sociolinguistiche (sesso, classe sociale, professione, ecc.). Questo insieme di regole oggettive e scelte personali è definito dai linguisti come "idioletto".

[S]ome linguists often choose to describe the language of an individual speaker – “an idiolect” – through the careful elicitation of language data in well controlled circumstances, while others attempt to describe an idealized linguistic “competence” in a language rather than the complexities of actual linguistic ‘performance’. In both cases the result is a statement of the invariant acknowledge to be in fact quite variable data. The kind of grammar of a language that results in either case is also likely to be an account of that language as it is used by a small proportion of its speakers, usually better educated people using the language on formal occasions. (Wardhaugh 1993: 133)

Se la grammatica normativa prescrittiva indica come erronea la possibilità di iniziare, sia in italiano sia in portoghese, una frase (o un enunciato) con una congiunzione, la realtà linguistica dimostra il contrario. Chi produce il messaggio (cioè chi parla o scrive) e chi lo riceve condividono gli stessi schemi mentali e questa condivisione è alla base della mutua comprensione.

Un parlante sa utilizzare anche gli strumenti linguistici a sua disposizione per prendere o cedere la parola durante uno scambio conversazionale: un determinato segnale del discorso posto all'inizio di un enunciato segnala al soggetto come interpretare quello che sta sentendo, mentre lo stesso segnale, posto all'interno dello stesso enunciato ma in un'altra posizione, può generare un significato differente (cioè, guidare il ricevente verso una diversa comprensione dell'enunciato). L'interazione è, pertanto, frutto di una collaborazione tra i due attori per il raggiungimento di quel messaggio; per questo motivo, i turni degli astanti ad una conversazione s'intrecciano tanto da poter essere considerati metaforicamente “come un tessuto” (Bazzanella 1994: 62).

I partecipanti allo scambio conversazionale sono, allo stesso tempo, autori e co-autori del discorso in cui agiscono, attraverso una continua negoziazione delle informazioni che i due vogliono scambiare. Il passaggio d'informazioni avviene attraverso i segnali verbali e attraverso il contesto situazionale. In questa prospettiva, in questa visione della comunicazione composta da testo, cotesto e contesto, rientrano anche i tratti paralinguistici (tratti prosodici, gestualità e linguaggio cinetico in generale, parole vuote).

Riassumendo, la comunicazione tra umani avviene sotto forma di messaggi scritti o di messaggi orali. Il prototipo del messaggio scritto è la lettera o il libro, mentre il prototipo del messaggio orale è il dialogo tra due persone.

Il parlato e lo scritto sono parte integrante del parlato filmico: ogni tipo di comunicazione umana può essere riprodotta nel parlato filmico. Alla base del parlato filmico, cioè dell'oralità riprodotta, c'è una pianificazione scritta dei dialoghi che compongono il parlato filmico. Per questo, qualunque tipo di analisi svolta su questo tipo di dati finzionali (estratti dai dialoghi di un film) non può prescindere dal considerare la composizionalità del testo stesso.

La lingua filmica come riflesso socio-culturale

La lingua filmica può essere studiata in una prospettiva estetica, per analizzare l'elaborazione artistica in quanto tale (per esempio per analizzare lo stile di un autore) o, per esempio, per studiare le evoluzioni del cinema attraverso le produzioni cinematografiche di determinati autori. La lingua filmica, però, può essere analizzata anche da un punto di vista strettamente linguistico, come analisi di una produzione testuale, composta da livelli linguistici diversi, per uno studio di più ampio respiro sulla lingua e sulla comunicazione umana. In entrambi i casi, però, sia che si studi la lingua filmica come produzione artistica sia che si studi come produzione linguistica, il prodotto cinematografico si presenta come un prodotto culturale utilizzabile per svelare e illuminare aspetti importanti e dinamiche della vita sociale e culturale di una comunità/paese (quale può essere il Portogallo e la società portoghese).

La produzione filmica permette un'osservazione del prodotto audiovisivo dal punto di vista strettamente linguistico che consente considerazioni generali sulla rappresentazione metalinguistica di una determinata comunità linguistica. A sua volta, questa rappresentazione metalinguistica, prodotta da quella parte della comunità linguistica che detiene il potere e gestisce i principali mezzi di comunicazione e culturali, rende analizzabile il rapporto tra la comunità di parlanti (la popolazione) e la propria lingua.

Quindi, l'analisi del parlato filmico, come rappresentazione metalinguistica dei componenti di una comunità linguistica, apre la strada a tutta una serie di considerazioni di tipo etnografico,

sociologico e sociolinguistico sull'uso linguistico da parte di un gruppo sociale interno alla comunità di parlanti o dell'intera società.

Lo studio

Definendo una prima scelta tra cinema e TV per restringere il campo d'analisi, verranno qui analizzati i dialoghi filmici del cinema portoghese, attraverso delle trascrizioni di un corpus cinematografico creato *ad hoc* per questa ricerca. Perché studiare il cinema? Perché i dialoghi filmici del cinema portoghese? Alla prima domanda si può rispondere brevemente dichiarando che il prodotto cinematografico prevede uno sviluppo delle sue principali componenti che lo rende diverso dal prodotto televisivo (tempi, sviluppo dei temi, impostazione dei dialoghi, ricerca degli scenari). Alla seconda invece si risponderà facendo presente che esistono varie analisi linguistiche di parlato cinematografico in varie lingue, ma non per il portoghese europeo.

Quest'analisi è rivolta a chi si interessa di variazione diamesica e analisi testuale. Il presente elaborato, inoltre, si rivolge a chi studia la lingua portoghese con l'obiettivo di offrire un quadro generale sulla variazione diamesica, nello specifico sul parlato filmico, nell'ambito degli studi sul portoghese europeo. Si tratta di un'analisi qualitativa tesa a esplicitare l'uso metalinguistico della lingua nazionale e per definire, quanto più possibile, la vicinanza (o la distanza) tra il parlato riprodotto e la realtà linguistica di riferimento. Il parlato filmico sarà presentato come un testo ibrido, a cavallo tra scrittura e oralità, che non è un testo scritto ma non è considerabile alla stregua del parlato spontaneo.

Prima di passare ad analizzare i tratti linguistici del parlato filmico del cinema portoghese, si darà risposta ad altre domande che il lettore potrebbe porre su questioni di tipo terminologico e metodologico: perché studiare il parlato filmico? Perché "parlato" filmico"? Come si posiziona nella dicotomia tradizionale tra scritto e parlato? Tende verso il parlato spontaneo o verso il parlato programmato? Tende verso lo scritto informale (non monitorato) o verso lo scritto formale? È giusto parlare di Lingua Finzionale o di Parlato Filmico? Nelle prossime pagine si cercherà di rispondere a queste domande, collocando innanzitutto la produzione linguistica cinematografica (il parlato filmico) tra i vari generi testuali. Successivamente, alla luce degli studi sociolinguistici su genere, registri e stile, verrà fornita una visione linguistica complessiva dei prodotti cinematografici che compongono il corpus. In seguito, si proporrà un'analisi del parlato filmico trascritto per presentare un quadro generale della rappresentazione metalinguistica della lingua portoghese. Verrà così presentato uno studio di

alcuni elementi socio-pragmatici del parlato filmico per presentare il parlato filmico come base di dati su cui svolgere analisi delle strategie conversazionali del parlato spontaneo.

Il discorso cinematografico sarà analizzato nelle sue due componenti principali: le relazioni tra i partecipanti rappresentati (dialoghi di I livello) e la relazione tra film e pubblico (dialoghi di II livello). I due livelli linguistici saranno analizzati avendo come punti di riferimento l'Analisi del Discorso, in quanto approccio che studia la lingua nel suo contesto d'uso. I dialoghi di I livello, studiati dal punto di vista socio-pragmatico, saranno vagliati alla luce dell'analisi conversazionale e della sociolinguistica, mentre i dialoghi di II livello verranno studiati e analizzati come realizzazione metalinguistica del parlato quotidiano.

In sintesi, questa tesi offre un'analisi della lingua usata nel cinema finzionale portoghese con l'obiettivo di capire, descrivere e definire i dati filmici proposti in relazione alla produzione testuale scritta e orale della quotidianità. Si vuole presentare, quindi, un'analisi linguistica su una produzione testuale mediatica qual è quella del cinema nazionale. Si tratta di un lavoro che, basandosi su considerazioni di stampo sistemico-funzionale, analizza il parlato "nel cinema" e "del cinema". Tale varietà di parlato, analizzata alla luce del contesto sociale, culturale e linguistico in cui è prodotta, sarà definita come "discorso" - o meglio come "discorso cinematografico" (Piazza 2011) - e può essere considerata, come scrive Rey (2001), uno strumento per capire com'è concepita la lingua dagli autori delle produzioni cinematografiche e dal pubblico a cui questi film sono destinati.

In ultimo, si vuole sottolineare un'assenza importante: la lingua spontanea. Non verranno qui presentati dati di parlato spontaneo per un confronto tra il parlato spontaneo e il suo surrogato cinematografico, perché il parlato spontaneo è considerato semplicemente come uno dei due poli diamesici su cui si sviluppa il parlato filmico. Il fine di questa ricerca è presentare quali tratti di un codice e quali dell'altro sono presenti in questa produzione testuale e capire come si colloca questa produzione linguistica tra le varie produzioni testuali in lingua portoghese.

Come si inserisce la Linguistica in questa analisi

È utile soffermarsi, prima di iniziare, sul ruolo che la linguistica ha in questo lavoro e a quali campi di ricerca si fa riferimento. Il presente contributo si offre al lettore come analisi linguistica in senso lato. L'oggetto in esame (cioè i dialoghi filmici) non deve trarre in inganno il lettore: non si tratta di un lavoro di critica cinematografica o che, in qualche modo, si vuole soffermare sulla storia del cinema come arte. La presente analisi si limita ad analizzare il parlato filmico come produzione testuale. In altre parole, il parlato filmico non è

che una delle tante elaborazioni linguistiche con il quale vengono veicolati specifici messaggi da parte di un soggetto X ad un altro soggetto Y. Questa analisi linguistica, per le caratteristiche intrinseche della produzione testuale analizzata non può che essere uno studio contestuale e funzionale della lingua.

La lingua naturale è studiata da due grandi correnti che fanno riferimento a due grammatiche distinte: la grammatica generativa e la grammatica funzionale. La prima, basandosi su idealizzazioni, ha come oggetto di studio il linguaggio umano come capacità. Essa pone al centro della propria speculazione un parlante nativo idealizzato, cioè, un parlante che ha una perfetta competenza della propria lingua madre, che sa riconoscere le frasi grammaticali e quelle agrammaticali. In questo studio non rientrano tutti quei fenomeni linguistici che il parlante nativo potrebbe produrre: false partenze, ripetizioni, tratti prosodici particolari, ecc. Ciò che interessa alla linguistica teorica è l'insieme di conoscenze linguistiche che i parlanti (di una determinata lingua) possono condividere in quanto sistema cognitivo condiviso (vd. Graffi e Scalise 2005; Berruto e Cerruti 2011).

La linguistica funzionale studia la lingua considerandone il suo uso effettivo nelle situazioni concrete. Di questa seconda corrente fa parte anche la sociolinguistica che si contrappone alla linguistica teorica per spostare l'attenzione sui parlanti "reali": la sociolinguistica si occupa dei rapporti tra lingua e società e, quindi, di come il parlante medio utilizza il sistema linguistico da lui dominato. A cadere sotto l'attenzione della sociolinguistica è la differenza tra i parlanti e i gruppi di parlanti e la rilevanza sociale di questa differenza, dato che la comunità linguistica è stratificata socialmente e non è omogenea. In altre parole, La linguistica trasformazionale (come viene chiamata la linguistica teorica chomskyana), studia e descrive le strutture linguistiche; la linguistica funzionale (e la sociolinguistica) studia l'uso che gli esseri umani fanno di tali strutture del linguaggio umano nelle situazioni concrete. La linguistica teorica studia come il parlante ideale costruisce una frase del tipo: *Gostaria de comer um gelado porque está a fazer muito calor aqui dentro*. La linguistica funzionale studia i casi in cui una frase di questo tipo può essere utilizzata (in una situazione comunicativa); la sociolinguistica, concentrandosi su aspetti variazionali, studia dove e perché quella stessa frase può diventare:

Pá! Está bué calor aqui pá! Quero é comer um gelado bem frio! Pá!

Come scrivono (Grassi e Scalise 2005), si tratta di "due posizioni legittime che dovrebbero integrarsi", poiché la prima ricerca ciò che c'è le lingue hanno in comune per studiare il

linguaggio umano, mentre la seconda ricerca la “diversità linguistica e le possibili correlazioni con la stratificazione sociale, le dinamiche dei gruppi sociali, i loro valori”. Come continuano i due autori “Vale la pena di osservare che identità e diversità sono due componenti entrambe fondamentali delle lingue del mondo” (Grassi e Scalise 2005: 224).

La frase precedente potrebbe anche essere prodotta oralmente in una situazione specifica, per uscire da una situazione imbarazzante, come nell’esempio qui di seguito:

D: Então, onde é que dormiste a noite passada!?

R: Xiça, está a fazer muito calor aqui dentro. Gostaria de comer um gelado.

Se si guarda a questo scambio senza conoscere il contesto, si dirà che la risposta non è attinente alla domanda. Tuttavia, se si contestualizza il dialogo riportato provando a immaginare che si tratta di un fidanzato geloso che chiede alla sua ragazza dove ha passato la notte (evidentemente non in sua compagnia) e che questa cerca di tergiversare per non dirglielo, la frase assume un significato che va ben oltre la semplice e, a prima vista, non attinente risposta. Quello che il ricevente fa, in questo caso, è inferire dalla risposta cos’è accaduto la notte prima. Si tratta del valore pragmatico. La comunicazione, pertanto, non dipende solo dalla comprensione della struttura linguistica o dalle caratteristiche sociolinguistiche, ma anche dalla comprensione di ciò che il parlante intende dire con un determinato testo (enunciato o frase). La disciplina linguistica che studia il valore pragmatico della lingua è la pragmatica linguistica. Lo studio del significato “invisibile” permette di capire in che modo gli esseri umani usano la lingua per comunicare tra di loro.

Le lingue sono qualcosa di vivo, che muta negli anni al passo con la società che le utilizza. Non si tratta di prodotti preconfezionati a uso e consumo di tutti i suoi parlanti, ma variano e i cambiamenti, a cui sono soggette, investono e hanno investito tutti gli ambiti linguistici (suoni, lessico e sintassi). Di conseguenza, è giusto affermare che si tratta di sistemi dinamici, entità diverse e diversificate che presentano una variazione interna ed esterna. Difatti, essendo un prodotto sociale, le lingue tendono a variare in base alla società che le utilizza.

[A]ntes parecem um corpo vivo que se acha em mutação constante, nem sempre avançando de forma linear para um objectivo determinado: também pode reverter sobre os seus passos ou pode oscilar entre avanços em várias direcções, naquilo a que se chamaria variação (Castro 2006: 7).

Il cambiamento linguistico consiste nell’alterazione di suoni, parole, frasi e costruzioni sintattiche (in un primo momento in situazione di variazione di due o più tratti concorrenti e co-occorrenti) di una lingua nel corso della sua storia, in base alla sua distribuzione geografica,

in base al suo contesto d'uso, in base alle persone che la utilizzano e in base al mezzo utilizzato per trasmettere il messaggio. Infatti, basta spostare l'osservazione dal piano sincronico a quello diacronico per osservare che, nelle varie fasi storiche di una lingua, ci sono sempre delle differenze. Non esistono lingue vive che siano rimaste sempre uguali a se stesse lungo il corso degli anni, perché i parlanti le modificano in base alle proprie necessità comunicative. Tali necessità comunicative riflettono modelli sociali, psicologici e grammaticali, di riferimento, che possono portare (e portano) innovazione in una lingua. Un'espressione o un termine, percepiti ieri come funzionali e produttivi, possono suonare oggi, all'orecchio di chi li ascolta, come ormai desueti. "O português de hoje não é igual ao Português de há dois ou três séculos porque também o mundo não é o mesmo de há dois ou três séculos" (Mateus e Cardeira 2007: 20). Si tratta di un processo sempre in andamento, legato ai movimenti umani che procedono parallelamente e si influenzano.

È necessario soffermarsi qui su una possibile idiosincrasia che si presenta agli occhi del lettore, poiché la sociolinguistica indaga la variazione e la variabilità linguistica utilizzando dati reali, mentre il parlato filmico è una varietà orale riprodotta, costruita in modo da apparire verosimile. Tuttavia, se si considera la sociolinguistica come la disciplina che studia la lingua nella società (nelle sue varie possibilità testuali), una sociolinguistica aperta allo studio critico della produzione testuale¹ (parlato o scritto che sia) e della sua percezione da parte del pubblico-destinatario, in quanto fenomeno sociale ricevente (vd. Chambers 2013), è possibile ammettere, senza nessun problema, un'analisi sociolinguistica dei dialoghi cinematografici. Sarebbe forse più corretto parlare di un'analisi a cavallo tra sociolinguistica e sociologia del linguaggio, finalizzata allo studio di una produzione testuale marcata dalle considerazioni metalinguistiche della società da cui essa è prodotta. Anche lo studio degli aspetti pragmatici va inserito nello studio sociolinguistico della comunicazione e del parlato filmico; perché se è vero che un parlante/scrivente sceglie come esprimersi in base al contesto situazionale, è anche vero che queste scelte sono funzionali al compimento di un atto linguistico: attraverso un enunciato, detto in un determinato modo, scegliendo dei termini invece che altri, il parlante agisce durante lo scambio comunicativo.

Per tale motivo, "la linguistica" a cui si fa riferimento nel titolo del paragrafo non può che essere la Linguistica funzionale di stampo hallidayano centrata sullo studio testuale in senso

¹Non ci si riferisce quindi alla sociolinguistica di stampo laboviano.

lato. Inoltre, per studiare il valore sociale di determinati tratti linguistici, questo studio deve necessariamente basarsi su assunti di tipo sociolinguistico; arricchendo, così, il quadro complessivo di un'analisi funzionale e sociale. Il discorso si esaurirebbe qui se non ci fosse la necessità di aggiungere, al quadro appena delineato, l'utilizzo di studi e grammatiche di tipo generativista. Appare chiaro che un lavoro di questo tipo potrebbe, a prima vista, risultare sterile per una tale commistione di approcci e teorie linguistiche. Si tratta, tuttavia, di un tentativo di integrare ricerche di vario tipo per uno studio della lingua in uso (il portoghese europeo) che possa soddisfare i quesiti del lettore.

Parte I: IL FILM, IL TESTO FILMICO E IL PARLATO FILMICO

Il film

Come scrive Rossi (2006), il film cinematografico presenta varie anomalie che ne rendono complicato lo studio. Una di queste riguarda la “paternità” di un film, poiché il risultato finale è il prodotto del lavoro di una intera *équipe*: autori del film sono sceneggiatori, regista, fotografo, montatore, attori, produttore, ecc., a cui vanno ad aggiungersi, nel caso dei film doppiati, l’adattatore dialoghista, il direttore di doppiaggio e gli attori-doppiatori². Manca poi un unico testo di riferimento, perché esistono varie tipologie di testo scritto e varie fasi di (ri)scrittura: soggetto, copione, lista dialoghi; testi che non combaciano fra di loro per vari motivi, basti pensare alla differenza tra la scrittura della sceneggiatura, la lista dialoghi e il parlato dell’interpretazione finale dell’attore (che arricchisce il parlato filmico di tutti quei tratti paralinguistici non riportati nella lista dialoghi). Inoltre, come scrive Genette (1982), il film è un ipertesto in debito con altri testi per le scelte stilistiche e linguistiche adottate durante la sua elaborazione e, quindi, il concetto di paternità risulta un po’ confuso.

Il prodotto filmico propone un patto di verosimiglianza tra pubblico e film stesso, o meglio con la realtà diegetica proposta attraverso il prodotto cinematografico sia che si tratti di prodotti con finalità documentaristiche³ sia che si tratti di *fiction*. Le strategie estetiche del regista creano un testo filmico che permette allo spettatore di avere accesso alla realtà diegetica. Una rappresentazione che risente di una visione imparziale, che rende il pubblico responsabile della sua interpretazione. Nei film, come nelle favole e nei proverbi, la verità è presentata attraverso la finzione, evocata invece che spiegata (Trinh 1991). Il film è quindi evocatore di una specifica visione della realtà.

Multidimensionale e multitestuale

Il film è ibrido, multimediale. Questo vuol dire che è tutt’altro che semplice poiché combina elementi tipici di diversi codici: scritto, orale, musicale, iconico, etc. Il prodotto cinematografico oltre che multidimensionale può essere definito multitestuale poiché mette insieme il testo visuale, il testo sonoro (cioè musiche e rumori) e il testo parlato (cioè i

² Fino a qualche decennio fa, tutte le scene filmate in ripresa esterna venivano post-sincronizzate e doppiate negli studi di registrazione, perché la bassa qualità della riproduzione del suono in presa diretta inficiava la qualità del suono. Attualmente, le tecnologie di registrazione in esterna permettono una buona riproduzione del suono in presa diretta.

³ Per l’uso del documentario come prodotto “naturalistico” utilizzato in etnografia e sociologia cfr. Denzin 2004.

dialoghi che rappresentano una sorta di struttura portante del testo filmico). Questi tre testi, mescolati dal realizzatore, vengono poi interpretati dallo spettatore in base alla propria conoscenza esperienziale (della realtà che lo circonda); portando ogni spettatore ad avere una propria visione del testo filmico.

I livelli filmici

Il film ha due livelli, uno superficiale e uno profondo. Prendiamo come esempio il cortometraggio portoghese *Arena* (2009) di João Salaviza. Nella simulazione filmica, basata principalmente sul parlato filmico⁴, lo spettatore riconosce i quartieri periferici di Lisbona. Le immagini presentano i palazzi anonimi di un quartiere popolare che il pubblico “modello”, destinatario del prodotto filmico, conosce e riconosce come tale. I personaggi, come evince dall’esempio, si esprimono con termini non riconducibili alla varietà standard.

Esempio 1

Mauro: Ô Fábio! Ô Fábio!
Fábio: Então?
Mauro: Aguenta lá uma beca.
Mauro: Leva-me aí o lixo.
Fábio: O quê?
Mauro: Leva-me aí o lixo.
Fábio: Todos os dias a me'ma conversa.
Mauro: Safa lá, meu. Tenho aqui um montão de lixo. Leva-me aí isso, não te peço mais nada.
Fábio: Vou à casa da minha chavala.
Ragazzino: Ó Mauro, chega lá aí!
Mauro: Então boy, como é que vai isso?
Ragazzino: Ó Mauro, a tatuagem ficou uma grande merda, meu!
Mauro: Xá-lá ver! 'Stá bom, puto.
Ragazzino: Stá bom? Meu, tás a gozar com a minha cara ou quê? Isso parece uma andorinha.
Mauro: Ó puto. Isso tem que assentar, caralho. Tens que esperar uns dias, puto. Isso não é um dia pa' outro, caralho. Usei as melhores tintas.
Ragazzino: Tô a cagar pa's tuas tintas, meu!
Mauro: Já viste a tatuagem do Barbosa, chaval?
Ragazzino: Tô a me cagar pa' o Barbosa, meu!
Mauro: Ó puto, escolheste o desenho, fiz a tatuagem que tu me pediste e agora 'tás a dar estrilhos pa' quê, chaval?⁵

⁴ Con questo termine ci si riferisce “alla natura realistica del parlato cinematografico, il quale, anche quando si allontana dal livello colloquiale, è comunque sempre più vicino al parlato spontaneo di quanto non possa mai esserlo un testo scritto” (Rossi 2006: 30).

⁵ Per l’analisi linguistica di questo cortometraggio è possibile leggere De Rosa 2013 e Zuliani 2014 (tesi inedita).

Attraverso le immagini lo spettatore riconosce l'ambiente in cui è inscenata la storia, attraverso le parole può considerare il film a cui sta assistendo come realistico; attraverso le parole usate dai personaggi, il pubblico riconosce le figure sociali rappresentate. Il testo, così costituito da immagini e parole, crea delle scene verosimili che il pubblico può riconoscere in quanto tali. Verità costruite attraverso appunto i dialoghi, i personaggi, gli sfondi scenografici in cui la scena viene rappresentata. Questo può essere definito come il livello superficiale del film; un altro piano tra film e spettatore. Un livello profondo che non apre il dialogo al generale ma rimane sempre sullo specifico, proponendo una propria valutazione su quanto rappresentato; una propria valutazione su e attraverso delle lenti culturali attraverso le quali vede, interpreta e propone determinati argomenti e aspetti della vita sociale. In altre parole, esistono vari livelli a cui il film può essere analizzato, un livello interno che riguarda gli aspetti tecnico-specifici della costruzione filmica; un livello esterno – tra film e spettatore – che racconta qualcosa allo spettatore; un livello esterno – tra autore e spettatore – che suggerisce un'interpretazione della rappresentazione filmica.

Struttura filmica

Ogni film nasce da una “fabula” (cfr. Rossi 2006; Nencioni 1976[1984]): un soggetto con un intreccio che può essere tratto da un testo letterario, da una rappresentazione teatrale precedente o può nascere direttamente come testo cinematografico. Il primo passaggio è la scaletta con la quale si dispongono gli eventi salienti del film. Segue il trattamento⁶ (un primo tentativo di suddivisione del soggetto in grandi blocchi narrativi, eventualmente già articolati in battute) in questa fase si danno le informazioni generali sulla storia da rappresentare. Al trattamento segue la sceneggiatura tecnica: è il testo che contiene sia le battute dei personaggi, sia le indicazioni sull'ambiente di svolgimento delle azioni e alcuni cenni per la regia. La sceneggiatura, o copione, consegnata agli attori contiene indicazioni sceniche (minime) e le battute dei vari personaggi. Gli attori interpretano i personaggi e recitano le battute scritte nel copione e il film viene registrato in presa diretta (se il prodotto non subisce lavorazioni successive come il doppiaggio, questa è anche la versione definitiva). Se il film dev'essere doppiato o postsincronizzato, allora verrà creata una lista dialoghi (in francese *découpage*,

⁶Per le varie fasi di creazione di un testo filmico si fa riferimento a Rossi (2006).

una trascrizione delle battute recitate). La versione del prodotto filmico di cui si produce una lista dei dialoghi è ovviamente quella finale.

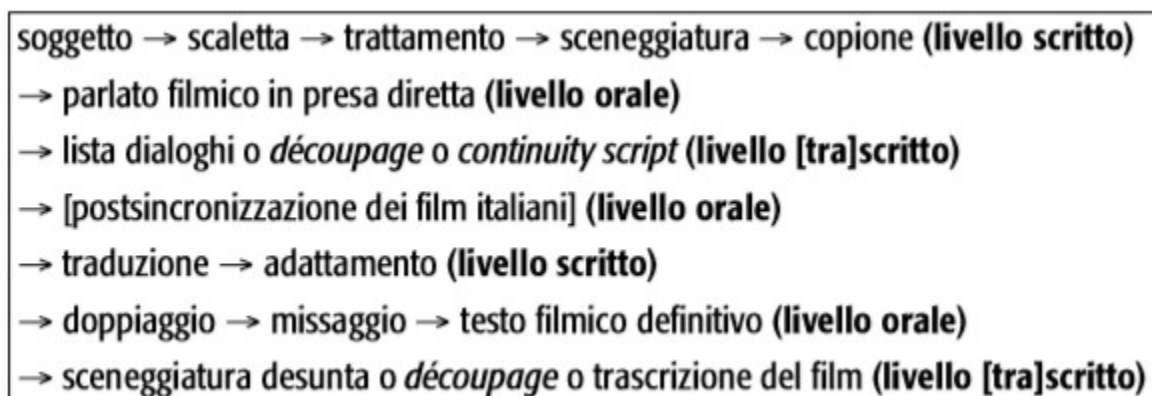


Figura 1 Passaggi di realizzazione filmica (Rossi 2006: 15)

I passaggi per la produzione di una versione definitiva variano a seconda che si tratti di un film in lingua originale o un film doppiato. Nel caso di un film destinato ad un pubblico straniero, la lista dialoghi viene tradotta e adattata in base alla soluzione traduttiva attuata nel paese ricevente: doppiaggio o sottotitolazione. Per la sottotitolazione, il materiale audio originale non subisce variazioni: i sottotitoli vengono sincronizzati con le battute dei personaggi e compaiono di volta in volta sullo schermo. Nel caso del doppiaggio, la traduzione della lista dialoghi viene adattata ai movimenti labiali dei personaggi; le battute così tradotte e adattate, vengono recitate da nuovi attori in sala di doppiaggio e sincronizzate con le immagini del film.

<i>Soggetto</i>	<i>Scaletta</i>	<i>Trattamento</i>	<i>Sceneggiatura</i>	<i>Copione</i>	<i>Scritto</i>
<i>Parlato filmico in presa diretta</i>					<i>Orale</i>

Tabella 1 Passaggi per la creazione di un film adattato da Rossi (2006)

Nel caso della presente ricerca, concentrando l'attenzione sul parlato filmico in lingua originale di prodotti nazionali, i vari passaggi presenti in figura 1 si riducono a quanto presentato in tabella 1: creazione per iscritto del soggetto, della scaletta, della sceneggiatura e poi del copione; rappresentazione orale e registrazione in presa diretta di quanto riportato nel copione.

Il testo filmico

Il testo filmico viene definito come una produzione composta “da più elementi significanti, da più sorgenti di stimoli per il suo ipotetico fruitore” (Bettetini 1968: 20) e il parlato filmico è solo uno degli elementi che costituiscono il testo audiovisivo la cui globalità, pertanto, è generata dalla combinazione di diversi elementi semiotici (vd. Figura 2).

Tecnicamente, il testo filmico (e audiovisivo in generale) è composto da un canale visivo e da uno audio: nella sfera acustica rientra la colonna sonora (che comprende, oltre ai dialoghi, anche musica e rumori); della sfera visiva fanno parte i codici non verbali (immagini, colori, mimica e movimenti abbinati al parlato). Tali componenti, quando vengono combinate, creano un complesso prodotto multimodale e multicode (Cfr. Pavesi, 2005; De Rosa 2007d; Wildfeuer 2014) ed entrambi i canali partecipano a quella creazione mimetica della realtà che viene identificata, da parte dello spettatore, come una rappresentazione della realtà.

Meaning in film arises out of the multiple interaction of various modalities such as images, sounds, music, gestures, camera effects, etc., which are strung together by film editing in a chronological, linear order. The interplay of the modalities results in a narrative text whose comprehension and interpretation requires the spectator's active participation. As a dynamically unfolding discourse, the combinations of resources change in time and space and continually produce meaningful sequences which have to be analysed during their progression. (Wildfeuer 2014: 1)

L'interpretazione del prodotto filmico da parte dello spettatore è un processo attivo di decodifica dei singoli codici che lo compongono, per una comprensione globale del film stesso. Pertanto, la sua multimodalità e la sua composizione multicode acquistano significato nella ricezione complessiva da parte dello spettatore. Si tratta di un processo unidirezionale che va dal film allo spettatore, costruito sull'uso di determinati componenti (lingua, scenografia, ecc.) che riproducono in maniera speculare una determinata realtà:

“Al cinema, l'illusione di realtà creata suggestivamente dallo schermo induce nello spettatore un'atmosfera di credibilità, una tendenza alla facile proiezione personale nell'universo delle immagini, un processo di identificazione con i personaggi e con le vicende del film” (Bettetini 1968: 30).

A questo punto, come scrive sempre Bettetini (1968), immaginando la ricezione dello spettatore su un asse ideale su cui posizionare le varie reazioni, la decodifica dello spettatore può muoversi tra due poli interpretativi: autoidentificazione diretta con personaggi e vicende rappresentati da una parte dell'asse immaginario e comprensione obiettiva della finzione scenica al polo opposto. In mezzo ai due poli, vi sono varie possibilità intermedie. Le informazioni trasmesse dal film arrivano sotto forma di testo filmico e come nuove

conoscenze per lo spettatore, ricevute passivamente attraverso la semplice visione (ricependo, cioè, il testo filmico in quanto tale).

Il linguaggio filmico

Come è stato detto, il film mostra varie configurazioni e combinazioni di suoni, gesti, parole, testi scritti, ecc. e questo fa di esso un documento multimodale i cui componenti semiotici interagiscono per creare il senso ultimo del film stesso (O'Halloran 2004). A questo discorso bisogna aggiungere altri elementi che condividono lo stesso obiettivo: il montaggio e le scelte stilistiche del regista. Tali scelte agiscono a livello intersemiotico, quindi trasversalmente ai vari codici presentati, con l'obiettivo ultimo di creare un significato da inviare allo spettatore (Wildfeuer 2014) e coordinati in maniera che allo spettatore arrivi il valore locutivo e perlocutivo del messaggio stesso.

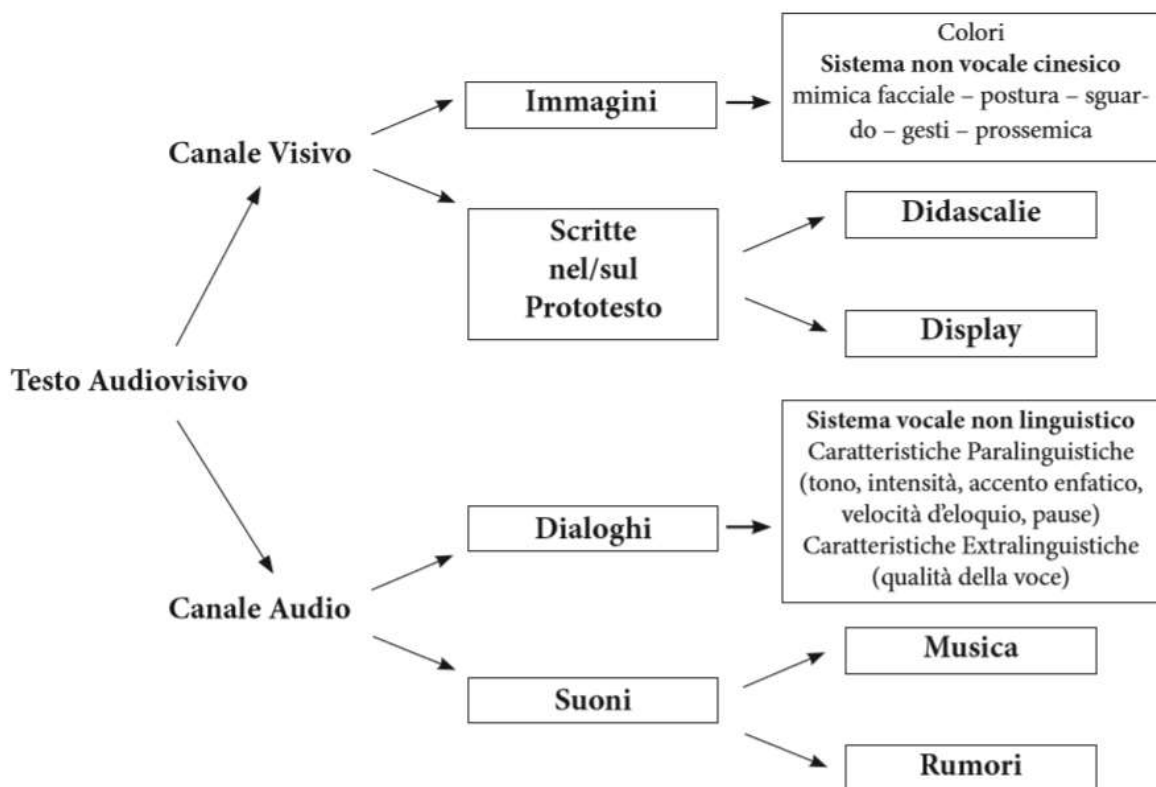


Figura 2 Aspetti semiotici del prodotto filmico (De Rosa 2007d)

Il linguaggio filmico è simbolico, cioè è considerabile come “frutto di un’invenzione e come strumento di comunicazione che non tenda soltanto alla rappresentazione della cosa, ma alla sua totale sostituzione” (Bettetini 1968: 11). Si può stabilire che se il *significante* è l’aspetto formale della funzione comunicativa del prodotto filmico, allora il significato è il “contenuto

ideologico dell'atto comunicativo" (Bettetini 1968: 11) del messaggio filmico. L'informazione veicolata dal prodotto filmico quindi ha in sé un atto comunicativo veicolato per mezzo del prodotto filmico e diretto dall'autore verso il pubblico. L'intenzione espressiva dell'autore, del prodotto filmico, si ipostatizza nelle scene del film stesso, concretizzandosi nel messaggio verbale che arriva allo spettatore, coinvolgendolo (Bettetini 1968).

Linguaggio cinematografico e lingua dei film

Una prima distinzione, utile per lo svolgimento di questa analisi, riguarda i termini 'lingua' e 'linguaggio' come sostantivi da unire all'aggettivo 'filmico'. Non si tratta di una sfumatura di tipo stilistico, ma di una distinzione fondante per gli obiettivi della ricerca stessa: entrambi i termini hanno un valore importante nell'ambito degli studi linguistici e semiotici. Uno dei primi a distinguere il 'linguaggio filmico' dalla 'lingua filmica' è stato Metz (1964) che parlava del cinema come linguaggio e non come lingua poiché manca alla settima arte la doppia articolazione (una delle proprietà basilari di ogni lingua umana cfr. Berruto e Cerruti 2011). Negli studi linguistici in genere, il termine 'linguaggio' è soggetto a una certa ambiguità: può essere "usato ora come sinonimo, ora come iperonimo, ora come iponimo di lingua" (Rossi 2006: 11). Nell'ambito degli studi cinematografici, 'linguaggio' può riferirsi ai vari codici che compongono il film (e quindi a questo complesso sistema di segni), oppure "prendendo linguaggio come sinonimo di lingua verbale (o, meglio come un suo iponimo, data l'inclusione dei dialoghi filmici nel soprainsieme lingua), l'insieme dei dialoghi (scritti o parlati) presenti in uno o più film" (*ibid.*). Se si prende in considerazione 'linguaggio' come sinonimo di 'lingua verbale' per indicare i dialoghi filmici si rischia di creare confusione tra 'linguaggio della settima arte' (luci, fotografia, dialoghi ecc.) e 'linguaggio usato dagli attori'. Inoltre, l'espressione 'linguaggio cinematografico' potrebbe indicare altri aspetti legati alla produzione cinematografica come il doppiaggio, il montaggio, termini tecnici come quadro, regia, scena, sequenza usati ora per la produzione del film, ora per la critica cinematografica (cfr. Rossi 2006). In questo lavoro si intende analizzare la lingua filmica, quindi solo la componente verbale, e per questo motivo non sarà utilizzato 'linguaggio' ma 'lingua' per definire una scelta di campo e non creare confusione terminologica.

Dopo di ciò, bisogna soffermarsi su due etichette importanti: 'lingua filmica' e 'parlato filmico'. Lingua filmica può indicare la produzione linguistica presente in qualunque film: lettere o email scritte e lette ad alta voce dal personaggio di turno, ecc. sotto forma di monologhi. Parlato filmico sottolinea, invece, la caratteristica interazionale dei dialoghi

riprodotti in questa varietà linguistica diamesicamente marcata. È possibile, quindi, vedere il parlato filmico come un sottoinsieme della lingua filmica.

Il parlato filmico e le sue analisi

La peculiarità del parlato filmico sta nella sua natura diamesica⁷, cioè nella sua doppia rappresentazione grafica e orale. Raffaelli (1994) definisce il “parlato” filmico come un messaggio verbale le cui parole, espresse oralmente, sono emesse da apparecchiature audio e combinate con immagini filmiche. Si tratta di un parlato peculiare, facente parte di una categoria eterogena definita da Sabatini (1982) “lingua trasmessa”.

Lungo la storia del cinema il parlato filmico è cambiato: all’avvento del sonoro i dialoghi erano molto simili ai dialoghi teatrali (per artificiosità e aulicità); negli ultimi venti o trenta anni, invece, i dialoghi filmici hanno introdotto, nel testo filmico, dialoghi che accolgono molti elementi dell’oralità e della colloquialità: un lessico gergale, una sintassi più frammentata, una dizione variegata con tratti geografici e sociali (Pavesi, 2005). Questo cambiamento permette affermare che, oggi, il parlato filmico è un parlato finzionale che rappresenta dialoghi linguisticamente possibili⁸.

[N]on possiamo esimerci dall'osservare che il piano di analisi del parlato filmico deve essere doppio, visto che il parlato filmico, da un lato, si presenta come riproduzione simulata del dialogo faccia-a-faccia e, dall'altro, come una varietà trasmessa con molteplicità di mittenti (dal produttore al regista) e eterogeneità di riceventi (destinatario plurimo). (De Rosa 2012: 39)

Per lo studio di tale varietà testuale, come scrive De Rosa (2012) “è necessario considerare un approccio analitico che tenga conto del parametro semiotico e narrativo del dialogo filmico” dato che, come scrive l’autore, si tratta di una varietà trasmessa in cui sono presenti un dialogo fittizio multidirezionale tra gli attori (riproduzione del parlato in situazione) e, contemporaneamente, un dialogo unidirezionale (dagli attori al pubblico-destinatario) senza possibilità di *feedback* (Pavesi, 2005: 30).

⁷Per diamesica s’intende la variazione di una lingua a seconda del mezzo o del canale utilizzato: scritto (grafico-visivo) o parlato (fonico-acustico); riguarda cioè il mezzo fisico utilizzato per inviare il messaggio al destinatario. La diamesia si aggiunge alle quattro grandi dimensioni di variazioni (diatopica, diacronica, diastratica e diafasica) sviluppate da Coseriu (1973).

⁸ Come si vedrà, è possibile definire il parlato filmico una varietà trasmessa posta a metà tra modalità scritta e modalità orale caratterizzata da semplificazione, attenuazione e normalizzazione linguistica (Rossi 1996, 2006).

Alcune caratteristiche del parlato filmico

A quanto appena esposto bisogna aggiungere l'esistenza di una "distanza tra il momento della preparazione del testo, il momento della sua esecuzione e la sua ricezione" (De Rosa 2012: 39) e la presenza di "un apparato tecnico-economico per la preparazione e la trasmissione del messaggio" (Rossi, 2008: 13).

In armonia con quanto espresso in Rossi (2006: 28), è possibile affermare che il parlato filmico si contraddistingue per:

- Mancata condivisione del contesto da parte di mittenti e riceventi.
- Unidirezionalità dell'atto comunicativo (assenza di *feedback*)
- Molteplicità dei mittenti (produzione collettiva del messaggio).
- Eterogeneità dei riceventi (destinazione di massa del messaggio)
- Distanza tra il momento di preparazione del testo, il momento della sua esecuzione e quello della sua ricezione
- "Simulazione" del parlato spontaneo
- Presenza di un apparato tecnico-economico per la preparazione e la trasmissione del messaggio

Il parlato filmico esibisce una autenticità ricreata grazie alla riproduzione dei meccanismi linguistici del parlato spontaneo. Certamente al parlato filmico mancherà, per quanto realistico cerchi di essere, quella spontaneità che è all'origine dell'incoerenza sintattica e dell'incompletezza linguistica tipiche della conversazione, nonostante il fatto che, nel cinema, i dialoghi sono solitamente costruiti per imitare l'interazione verbale reale (Melloni 1996).

Si potrebbe parlare di "falsa oralità", ma l'aggettivo "falso" potrebbe confondere il lettore dando una sfumatura negativa al parlato filmico, quantunque si riferisca, semplicemente, alla ricostruzione in vitro di uno scambio dialogico. Le strutture linguistiche, le scelte lessicali, le inflessioni geograficamente marcate, come si vedrà, sono vere, cioè concrete possibilità di realizzazione della lingua – pertanto è da scartare l'espressione 'falsa oralità'. Si tratta di un parlato da analizzare nella sua duplice valenza, cioè come fenomeno agito (inteso come riflesso del parlato spontaneo) e come fenomeno agente "ossia, come norma linguistica mediatica, unificatrice e standardizzante" (De Rosa 2007d: 65; cfr. anche Cresti 1982). Il parlato filmico come è stato detto, nasce come testo scritto e questo evidenzia la sua natura pianificata (Cfr. Melloni, 1996; Nencioni, 1983; Rossi, 1999; De Rosa 2007d) o la sua doppia essenza in quanto testo orale e testo scritto.

Il parlato dei film va considerato come parlato recitato? Il parlato filmico è un parlato recitato perché è lettura e interpretazione di un testo precedentemente pianificato, recitato e reso ‘realistico’⁹? La questione, come si vedrà, è metodologica e dipende dalla considerazione principale che l’analista ha del parlato filmico.

Dire che il parlato filmico è un parlato pianificato non basta per stabilire cosa sia il parlato filmico, perché ‘pianificato’ è anche il parlato formale di una carica politica di fronte al suo pubblico o la lettura delle notizie da parte di un telegiornalista. Per distinguere un parlato pianificato filmico da un parlato pianificato destinato ad altri contesti comunicativi sarà utile un’ulteriore distinzione per generi testuali (vd. paragrafo sui generi testuali) e una collocazione dei dialoghi filmici sull’asse scritto-parlato.

I dialoghi filmici e il parlato filmico

Per chi si occupava in passato di cinema come arte, i dialoghi e la lingua erano un processo di narrativa parassitaria e accessorio perché in contrasto con l’universalità dell’immagine. Secondo questa prospettiva critica, i dialoghi non possono essere collocati sullo stesso piano di altri componenti filmici di grande importanza come il montaggio per esempio (elemento più importante del linguaggio filmico). Tuttavia, sebbene i dialoghi non costituiscano un mezzo espressivo proprio del cinema “nem por isso deixam de ser um meio de expressão essencial” (Martin 2005: 219). Oggigiorno, per chi si occupa, per esempio, di *film studies* o di critica cinematografica, la parola è un fattore costitutivo del testo filmico al pari di rumori e musica. Per chi si occupa di linguistica e per quel che riguarda questo lavoro, il parlato filmico rappresenta una modalità testuale interessante in quanto tale. Con l’avvento del sonoro, la parola ha sempre caratterizzato il cinema tanto quanto l’immagine. Si può aggiungere che anzi la parola, con la sua vocazione realista, aiuta l’identificazione tra attori e personaggi e tra personaggi e pubblico. Ovviamente, la credibilità della storia aumenta quando i personaggi parlano nella loro lingua materna, quindi quando i dialoghi sono in lingua originale.

Le voci filmiche sono un insieme che racchiude al suo interno due forme: cantato e parlato. Il parlato a sua volta, si divide tra dialogo e monologo. Come già detto, si distinguono i dialoghi

⁹ “[I]n virtù di quella spontaneità provocata, cui l’attore perviene investendosi della parte del personaggio, incarnandosi in esso” (Nencioni, 1983: 176).

di primo e di secondo livello. Nel primo facciamo rientrare i dialoghi interazionali tra i personaggi e nel secondo tutto il parlato indirizzato al pubblico in maniera diretta (o quasi).

Per dialogo filmico s'intende l'interazione tra i personaggi della "fabula", cioè lo scambio di battute riprodotte dagli attori nelle scene filmiche. Martin (1955 [2005]) divide i dialoghi filmici in tre tipi: teatrali, letterari e realisti¹⁰; interessante è la descrizione che fa del primo e del terzo tipo di dialogo da lui delineati: i primi sono strettamente legati alla scrittura teatrale (cioè sono scritti come se fossero destinati direttamente al teatro); gli ultimi invece rivelano l'esigenza di esprimersi con la lingua della gente comune. Quindi, i testi realisti, per l'autore francese, utilizzano le strutture linguistiche e le scelte lessicali di una lingua che si stacca dalla letteratura. Tuttavia, dicotomia 'lingua del teatro – lingua del cinema', non sembra rilevante per due motivi: primo perché parlare di 'lingua' del cinema lascia la questione su un piano molto generico e secondo, perché il cinema in generale e quello portoghese nello specifico, mostrano una serie di sfumature linguistiche che non permettono una facile suddivisione di questo tipo. Un grande cineasta portoghese, Manoel de Oliveira ha fatto del parlato teatrale la cifra stilistica della sua produzione cinematografica. Si prenda a mo' di esempio questo estratto da *Os Canibais* (1988):

Esempio 2

V1: Virgem santa! Que dizes?

V2: Mentiste? Lábios de anjo não mentem... Vem a meus braços frios, abraça-me o corpo inanimado de defunto. Receias?

V1: Henrique, quem és tu?

V2: Vem!

V1: Desfaleço! Que pavor! Se ao menos fosse um sonho...

V2: É um sonho, Margarida, porque eu não sou um homem.

V1: Que horror! Que és então?

V2: Sou uma estátua, um novo mito, o moderno centauro, meio homem, meio máquina.

L'estratto dimostra chiaramente un lirismo tipico del teatro operistico molto lontano dal parlato finzionale del resto del cinema nazionale contemporaneo. Come scrivono De Rosa e Zuliani, in Manoel de Oliveira "non c'è mai stata alcuna preoccupazione per la realizzazione di una varietà finzionale verosimile o riconoscibile come riproduzione del parlato spontaneo, anzi, il regista portuense ha sempre condannato nell'opera finzionale la simulazione del reale" (De Rosa e Zuliani 2016: 2). Si confronti ora il dialogo precedente con il prossimo estratto; si

¹⁰L'analisi di Martin non è assolutamente di tipo linguistico. Tuttavia, pare interessante questa suddivisione tra i vari tipi di dialoghi possibili.

tratta di poche battute tratte da *Os gatos não têm vertigens* (2014), in cui è possibile notare tracce di oralità colloquiale. La distinzione di Martin (1955 [2005]) tra dialoghi teatrali e dialoghi “della gente comune” ben si adatta agli esempi appena citati.

Esempio 3

VD(F.A1.U): Então, com' é quié? Conversa-se ou dança-se?

V2(F.O.U): Vão dançar.

V1(M.O.U): Posso?

V2(F.O.U): Vão dançar... qu' eu vou buscar água. Preciso.

V1(M.O.U): Vê lá, não queres mesmo qu' eu vá contigo?

V2(F.O.U): Não! vai dançar com outra.

V(D)(F.O.U): E deixas-me roubá-lo?

V2(F.O.U): Deixo.

V4(M.O.U): Atão, Dona Rosa, sente-se bem?

V2(F.O.U): Sim.

V(B)(M.O.U): Ond' é que está o Joaquim? (OGV)

Kozloff (2000) individua due gruppi di funzioni principali all'interno dell'analisi dei dialoghi filmici in base allo scopo che questi rivestono in un determinato dialogo:

I gruppo – funzioni strettamente legate alla comunicazione:

1. Ancoraggio della diegesi e dei personaggi
2. Comunicazione degli eventi in base al rapporto causa/effetto
3. Messa in scena degli eventi
4. Coerenza con la realtà
5. Pianificazione delle emozioni del pubblico

II gruppo – funzioni che vanno oltre l'evento comunicativo in sé e che riguardano scelte estetiche, commerciali e ideologiche:

1. Utilizzo delle risorse linguistiche
2. Messaggi tematici/commenti dell'autore/allegoria
3. Specificità interpretative dell'attore

È possibile suddividere i dialoghi filmici in base al loro destinatario: si può considerare il passaggio di informazioni tra i personaggi del film (biunivoco) e il passaggio (univoco) tra i realizzatori del film e il pubblico che assiste al film stesso. In armonia con Rossi (2006), si possono studiare i dialoghi filmici su due livelli:

- dialogo di 1° livello = tra gli attori
- dialogo di 2° livello = tra autori e pubblico

Il dialogo di primo livello “non è che un mezzo per instaurare un dialogo di secondo livello” (Rossi 2006: 29), in altre parole, le battute dialogiche del film, così come quelle del testo teatrale, non sono altro che un “dire a nuora perché suocera intenda” (Trifone 1994 *apud* Rossi 2006: 29), dove la nuora sono gli attori e la suocera è il pubblico. Sono ovviamente di uguale importanza entrambi i tipi di dialogo perché il dialogo di II livello si pone come una visione metalinguistica utile per la costruzione dei dialoghi di I livello.

Come scrive Rossi (2006), i dialoghi filmici partono dalla lettura e la memorizzazione, da parte dell'attore, di un testo scritto: il copione. Si tratta quindi di una rappresentazione di un testo scritto. Alla definizione di Nencioni (1976[84]) che parlava di un “parlato-recitato” si preferisce qui quella di Gregory (1967) e Lavinio (1986), per i quali si tratta di un parlato “scritto per essere detto come se non fosse scritto”:

Lo scritto per essere detto come se non fosse scritto è quello che mira a cancellare del tutto il proprio marchio di genesi scritta, per mimare con la maggiore verosimiglianza possibile le cadenze, i ritmi, le forme del parlato. Esso comprende i testi della scrittura drammaturgica, dei copioni cinematografici, degli sceneggiati televisivi, e corrisponde al quel parlato-recitando che Nencioni ricorda essere tipico del teatro naturalistico e in prosa di tipo “borghese” [...]. Tale parlato-recitando, che imita il parlato ma che non ne possiede comunque la spontaneità, diventa poi parlato-recitato e può acquisire una sorta di “spontaneità trasposta” quando l'attore, in una sorta di *transfert*, si cala completamente nella parte e assume la personalità del personaggio, aggiungendo al testo verbale proferito [...] tutti quei tratti paralinguistici e cinesici inscindibili dalla parola e invece sempre inesorabilmente assenti nella scrittura, anche in quella più mimetica nei suoi confronti. (Lavinio 1986: 16)

Come è già stato detto, il prodotto finale può differire abbastanza dal testo iniziale perché i testi scritti, per essere poi recitati, in pochi casi contengono quelle caratteristiche linguistiche che rendono il parlato filmico dinamico e per quel *transfert* che avviene tra attore e testo da recitare (Nencioni 1976): la vocazione realista della parola, come scriveva Martin (2005), è condizionata dal fatto di costituire un elemento di identificazione dei personaggi e questi possono aggiungere al testo scritto caratteristiche del parlato in situazione come segnali discorsivi, inflessioni diatonicamente marcate, costruzioni marcate, ecc. (Rossi 2006).

Il cinema, il teatro e i dialoghi

Il rapporto tra cinema, teatro e letteratura è una questione imprescindibile per chi voglia studiare il parlato finzionale. Come scrive Rossi (2007) la settima arte si caratterizza subito per i personaggi rappresentati utilizzati per ridere o piangere e “per lusingare gli orizzonti culturali del grande pubblico” (Rossi 2007: 99). Il cinema ha sin da subito trasposto grandi opere letterarie in prodotti filmici (vd. *O crime do padre amaro* del 1942; *As pupilas do*

senhor reitor del 1936) per motivi che vanno dal facile consenso alla promozione del repertorio letterario nazionale. I testi dei film portoghesi tratti da opere letterarie non sempre riproducono fedelmente i dialoghi presenti nell'opera matrice, se si eccettua l'opera di Manoel de Oliveira. La distanza maggiore, come è ovvio, è nella trasposizione cinematografica di testi letterari; mentre, quando si tratta di trasporre il teatro in cinema, di solito, c'è un rapporto di riduzione e di normalizzazione linguistica. Questo, come è facile dedurre, è solo una delle differenze tra cinema e teatro; poi bisogna aggiungere che il copione teatrale è opera di uno o più autori mentre il parlato filmico è un lavoro d'equipe. Bisogna aggiungere, poi, che il teatro ha una composizione generale (copione, attori ecc.) finalizzata alla ripetizione dell'opera stessa (anche da altre compagnie teatrali), mentre il cinema riguarda una sola rappresentazione registrata. Inoltre, "non sarà inutile ricordare che maggior parte dei copioni su cui lavorano attori e registi teatrali riproduce fedelmente la lingua dell'originale, mentre le battute definitive dei film non coincidono mai con la sceneggiatura di partenza" (Rossi 2007: 104). Le differenze tra i due parlati, quello cinematografico e quello teatrale, cambiano anche per l'impossibilità di articolare naturalmente i tratti fonetici e prosodici a teatro se non attraverso un sistema di amplificazione del suono simile a quello utilizzato durante la registrazione di un film (si pensi all'uso del diaframma o alla dizione e alla pronuncia degli attori di teatro). In tal senso, il parlato filmico che caratterizza l'intera filmografia di Manoel de Oliveira, così lontano dal parlato spontaneo e così vicino ai tempi teatrali e al parlato tipico teatrale, può essere considerato un esempio lampante della distanza che intercorre tra cinema e teatro. Non è un caso, quindi, che si pensi al parlato filmico come ad una rappresentazione vicina al parlato spontaneo più di quanto lo possa essere il parlato teatrale.

I dialoghi filmici come campione linguistico

Alvarez-Pereyre (2011) scrive che i dialoghi filmici potrebbero essere considerati come artefatti per tre motivi principali:

- Sono il prodotto dell'attività linguistica di sceneggiatori e dialoghisti, registi, attori, redattori, censori, ecc. (come scrive l'autore, citando Samouillan 2004, tutte le persone che lavorano alla creazione del prodotto finale possono essere definite come "autori").
- Sono dialoghi prodotti dai personaggi, pertanto sono la loro attività linguistica diegetica.
- Sono finzionali perché rappresentano l'attività narrativa del narratore.

Nonostante questi tre punti, secondo l'autore è possibile studiare "the way people (are made to) speak in films" (Alvarez-Pereyre 2011: 51). Il parlato filmico è stato studiato in relazione al suo riflesso reale, cioè prendendo in considerazione situazioni reali da confrontare con quelle rappresentate nei film (Rossi 1999, 2006, 2011 per il cinema italiano; Bernet 1995 e Abecassis 2005 per il cinema francese; De Rosa 2007d, 2008 e Zuliani 2014 per il portoghese). Come scrive Rossi (2011), molti studiosi hanno affermato che i dialoghi filmici non possono essere utilizzati come una riproduzione fedele degli scambi interazionali reali (Barthes 1996; Kozloff 2000; Rossi 2007).

[T]he idea that media have a profound and fundamentally detrimental effect on language exemplifies one of the common assumptions made by non-linguistics about language in the mass media. Liberman (2011) notes that concerns about how the media (and in particular new media technologies that facilitate mass communication) might effect language go back at least as far as the mid-19th century and no doubt further than that (see Milroy and Milroy, 1999). Linguists, on the other hand, have traditionally been fairly sceptical concerning the performed media as a source of interesting information about language variation. Chambers (1998), for instance, argues that there is virtually no effect of the media on language or language use. (Queen 2003: 216-217)

Il problema non è l'utilizzo di dati filmici per uno studio linguistico ma l'eventuale utilizzo degli stessi come campioni di parlato spontaneo. Il problema non riguarda l'utilizzo di dati linguistici non spontanei, dato che una buona parte dei lavori linguistici si basa su dati non spontanei. Basta prendere in mano un qualunque lavoro di linguistica teorica o trasformativa, o pensare allo studio del discorso accademico (che include grandi quantità di testi scritti e lezioni per niente spontanei) per accorgersi che gli esempi linguistici non reali non sono una novità. Il punto critico sta proprio nella dualità del parlato filmico che rende poco 'stabile' un'analisi linguistica basata su dati filmici: i dialoghi sembrano spontanei, ma non lo sono affatto (Alvarez-Pereyre 2011). Come afferma Rossi (2011), il realismo filmico non si realizza sul piano del discorso e la dualità appena introdotta va di pari passo con quella natura ibrida del parlato filmico come testo scritto "to be spoken as if not written" (Gregory 1967: 188; vd. anche Lavinio 1986). Come scrive ancora Rossi (2011)¹¹ la natura multi-autoriale e mediata del parlato filmico contribuisce a creare un discorso cinematografico posto tra poli opposti: scritto e parlato, privato e pubblico, formale e informale, mimetico e

¹¹ A onor di cronaca è necessario riferire che le considerazioni di Rossi (2011) riguardano il parlato filmico dal 1947 al 1960 e l'italiano parlato spontaneo del corpus creato da Cresti (2000). Il lavoro del linguista italiano colloca il parlato filmico vicino alla modalità scritta perché carico di elementi letterari e teatrali, privo di quelle forme pragmatiche (marcatori discorsivi, allocutivi) tipiche del parlato spontaneo.

finzionale: “mimesis of reality is a subtle game of conventions and negotiations between the authors and the audience. The reproduction of reality is always a compromise.” (Rossi 2011: 45).

Tuttavia, non è escluso lo studio del parlato filmico come genere a sé. La sfida pertanto, non è scartare a priori l’analisi del parlato filmico perché non spontaneo, ma descrivere in cosa questa produzione testuale differisce dal parlato spontaneo; trovare una spiegazione alla natura del parlato filmico. Infatti, i film devono essere studiati in quanto esempi di parlato filmico, parlato delle serie televisive, parlato doppiato (doppiaggese) e via dicendo.

I dialoghi filmici, in quanto tali, sono dati utili per lo studio delle rappresentazioni sociali o per le convenzioni narrative. Inoltre, essendo sempre vagliato da un pubblico di riferimento e dovendo quindi rispecchiare determinate caratteristiche linguistiche, il parlato filmico può essere utilizzato come fonte di esempi per la ricerca linguistica teorica¹².

Tuttavia, come ricorda Richardson (2010), quando si considera il dialogo filmico come un’interazione sociale, si tende a trattare i personaggi come se fossero persone reali, con intenzioni comunicative e come singoli che esprimono pensieri ed emozioni all’interno di relazioni sociali. Non bisogna dimenticare la “mano” creatrice degli autori¹³. Richardson, parlando di ingenuità sociolinguistica, afferma che non c’è nulla di sbagliato in questo tipo di analisi, a patto che venga trattata come una prospettiva parziale della lingua. Questa posizione, come si vedrà, è pienamente appoggiata in questa tesi.

Il parlato filmico portoghese – studi precedenti

L’analisi del parlato filmico portoghese non può contare su un alto numero di ricerche linguistiche, stilistiche, semiotiche che abbiano come oggetto d’analisi gli scambi dialogici del cinema nazionale. Esistono però dei lavori seminali, di stampo funzionale, che verranno qui presentati per dare un’idea dello stato dell’arte sugli studi linguistici del cinema portoghese.

¹² . Il personaggio filmico, così, diventa il parlante ideale di chomskyana memoria.

¹³ “Genres (of literature and speech) throughout the centuries of their life accumulate forms of seeing and interpreting particular aspects of the world. For the writer-craftsman the genre serves as an external template, but the great artist awakens the semantic possibilities that lie within it”(Bachktin 1986: 5).

L'analisi sociolinguistica del cinema portoghese

Secondo De Rosa (2007d) il parlato audiovisivo (TV e cinema) rappresenta situazioni interazionali in cui i parlanti possono utilizzare le diverse gamme del repertorio linguistico a disposizione (vd. anche Rossi 2006). In molti casi, in questo processo di avvicinamento del parlato filmico al parlato spontaneo, si ha un ricorso a tratti standard, neostandard e sub-standard¹⁴, riconoscibili dallo spettatore in quanto tali, e finalizzati alla creazione di quel patto di verosimiglianza tra prodotto filmico e spettatore. I tratti dell'oralità spontanea riportati nel parlato filmico possono riflettere una distanza tra lo scritto e l'orale, tra lo spontaneo e il pianificato (ci si riferisce qui, a quei tratti tipici dell'interazione linguistica spontanea come i segnali discorsivi, le ripetizioni, le false partenze, le sovrapposizioni dei turni dialogici, la preferenza per periodi corti e costruzioni scisse, un'assenza quasi totale di subordinate, scelte lessicali di tipo paragergale e gergale, e impiego del turpiloquio). Il parlato filmico si caratterizza, così, come una produzione linguistica artefatta e caratterizzata dall'uso di tratti linguistici riconoscibili dallo spettatore (e riconducibili ad un quadro sociolinguistico vicino alla sua esperienza linguistica). Ciò permette allo spettatore quella identificazione o quella analisi obiettiva delle vicende narrate di cui parlava Bettetini (1986).

¹⁴Per i tratti standard, neostandard e sub-standard cfr. Berruto 1987

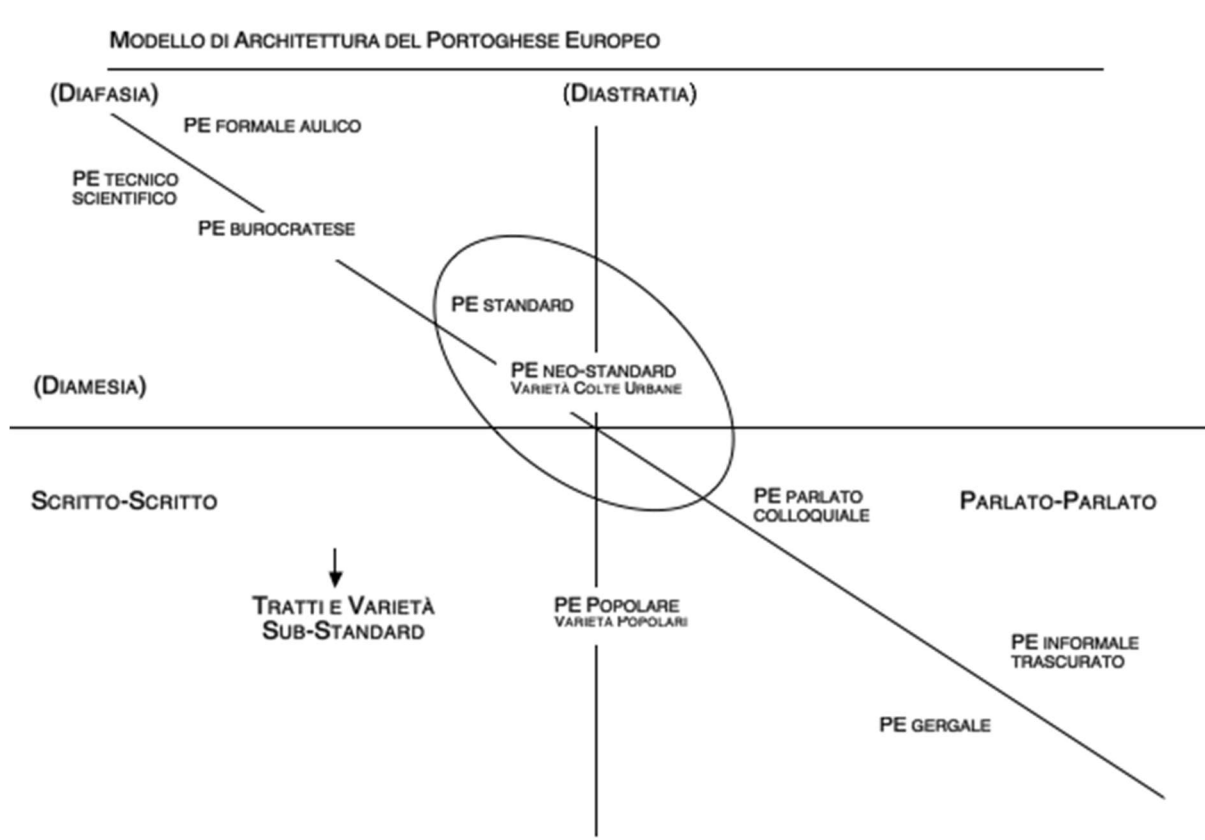


Figura 3 Architettura del portoghese europeo (De Rosa 2007d)

Nel caso del cinema portoghese, De Rosa (2007d; 2008) afferma che dagli anni Novanta del secolo scorso la filmografia portoghese inizia a includere, gradualmente e in maniera sempre più intensa, tratti sub-standard. Tratti finzionali che riflettono un processo di ristandardizzazione (o neostandardizzazione) delle varietà colte urbane portoghesi in cui si deve registrare l'inizio di un processo di scollamento del parlato, pur se in maniera più lieve, dalla *norma-padrão*¹⁵. Prendendo come riferimento prodotti televisivi e cinematografici, De Rosa (2007; 2008; 2011; 2012; 2014) trova nel parlato filmico portoghese vari tratti riferibili all'elenco sopra esposto, cioè:

- *calão*; uso alternato di forme di saluto più o meno formali; prestiti dalle altre varianti (principalmente portoghese angolano e portoghese brasiliano);
- marche dell'oralità come l'uso aferetico del verbo *estar* ('tô, 'tas, 'tá);

¹⁵ Cioè dallo standard linguistico.

- impiego di formule nominali come *puto*, *meu* utilizzate con funzione allocutiva o delocutiva oltre a tutta una serie di prestiti dalle varietà paragergali (*gíria de grupo* e *gíria comum*).

In questo senso, De Rosa (2007d) evidenzia che la cinematografia portoghese, per quel che riguarda il parlato filmico, non è espressione di un movimento artistico tipicamente portoghese con intenti stilistico-formali, che vuole rappresentare la propria realtà (e che vede cineasti delle ultime generazioni rappresentare la propria realtà con una lingua più verosimile). Si tratta, piuttosto, di una tendenza al realismo linguistico che interessa gran parte delle produzioni cinematografiche europee contemporanee.

Secondo l'autore, il parlato filmico portoghese riproduce, in linea di massima, le proprietà di una lingua media fruibile da un pubblico più o meno eterogeneo che utilizza tratti sub-standard col preciso scopo di rendere tale varietà della lingua più attuale, verosimile e, pertanto, riconoscibile dallo spettatore come riproduzione del parlato (De Rosa 2007d). Gran parte del parlato filmico portoghese risente di quel distacco tra standard (la *norma-padrão*) e neo-standard (varietà colte urbane). Difatti, il neo-standard a sua volta è caratterizzata da colloquialità e da tratti ascrivibili al gergo giovanile che nasce dal sottoproletariato urbano della capitale portoghese e che risulta caratterizzato da elementi lessicali brasiliani, angolani e provenienti dai creoli di Cabo Verde, São Tomé e Príncipe e Guinea Bissau.

Per quel che riguarda il PE, è il gergo giovanile ad attestarsi tra le varietà più vitali e maggiormente innovatrici del lessico popolare. Tra le fonti da cui maggiormente attinge prestiti vanno annoverate le varietà di lingua parlate dal sottoproletariato urbano della città di Lisbona, in cui si evidenziano, per la quantità di prestiti, le varianti brasiliana e angolana del portoghese. Difatti, attraverso la condivisione di spazi fisici con gerganti storici e con locutori delle varianti extraeuropee del portoghese, il parlato giovanile si arricchisce continuamente di tratti gergali. (De Rosa 2008: 69)

I punti di contatto tra realtà linguistica e produzione filmica (intesa come creazione di parlato filmico) si localizzano, geograficamente, nell'area urbana di Lisbona – area di prestigio linguistico. Caratteristico di questo movimento linguistico è l'inserimento, nel parlato filmico, di elementi lessicali come *bué* che passa da tratto sub-standard a tratto colloquiale. La lingua filmica del cinema portoghese non si allontana dalla lingua spontanea nell'uso di tecnicismi di origine inglese o, ancora a livello lessicale, di formule allocutive come *peçoal*, *malta*, *meu* e forme di saluto come *oi* o *tchau*. Tali caratteristiche linguistiche affiorano nella “norma linguistica mediatica” che agisce poi, sul pubblico, come una cassa di risonanza (De Rosa 2007d). Si tratta ovviamente di un discorso che riguarda la tipologia testuale (quella filmica) in generale, perché la quantità dei tratti riportati nel parlato filmico è funzionale alla tipologia

filmica e al tipo di pubblico a cui è destinato. Si tratta in definitiva, di una forma linguistica, combinata tra scritto e parlato, che si presenta come uno dei principali strumenti di diffusione di uno spaccato linguistico che si allontana dalla norma letteraria e come agente propulsore di una uniformità linguistica tra *norma-padrão* e parlato sub-standard.

Il parlato filmico come elaborazione artistica: il caso di Manoel de Oliveira

Mentre il parlato filmico in genere tende ad essere mimesi della realtà linguistica per ricreare un ambiente cognitivo in cui lo spettatore si possa ritrovare, il cinema portoghese presenta un'anomalia interessante: Manoel de Oliveira. Nel suo cinema, l'autore portoghese evita volutamente di utilizzare la lingua che lo spettatore utilizza nella sua quotidianità. De Rosa e Zuliani (2017) riportano il pensiero del cineasta in poche significative battute:

Condeno aquilo que simula a própria realidade e que induz o espectador a assistir a um espectáculo que o envolve como se fosse a própria realidade, quando não é! Filmar é constituir uma realidade cinematográfica que por sua vez representa uma outra realidade! (M. de Oliveira in De Rosa e Zuliani 2017:2)

Zuliani (2013) sviluppando un'analisi linguistico-stilistica del cinema di de Oliveira identifica nei dialoghi di “*Non ou a Vã Glória de Mandar*” la struttura a coppia domanda/risposta tipica del parlato spontaneo (Schegloff e Sacks 1973). I sistemi di potere sono espressi nel parlato filmico del cineasta portoghese attraverso l'uso di espressioni allocutive che indicano la posizione gerarchica di chi parla e di chi ascolta; nel caso di *meu furriel*:

Salvador	Pedro
Ora essa, <i>meu furriel</i> : Viemos defender as colónias, ou melhor, as províncias ultramarinas, não é assim, meu furriel? <i>O meu furriel</i> não acredita em patriotismo? Ideológicas? <i>Meu furriel</i> ! Por cobardia! Fugiram para não darem o “corpinho ao manifesto”. Essa que é essa! <i>Os nossos furriéis</i> desculpem, mas isto é conversa de borra.	Com os outros, <i>meu furriel</i> ? Em que penso? Olhe, <i>meu furriel</i> , estou a pensar que muitos fugiram à lei e “deram o piro” para o estrangeiro. Estou sim, <i>meu furriel</i> . Estou com saudades da minha aldeia.

Figura 4 Esempio tratto da Zuliani (2013: 68)

Come scrive l'autrice, analizzando i dialoghi di film come *O quinto império*, nel cinema di De Oliveira i dialoghi rivestono una grande importanza e possono considerarsi come l'*enredo* del suo cinema:

“A teatralidade da interação dialógica que caracteriza os filmes de de Oliveira manifesta-se [...] através do mecanismo dos turnos de fala, que se concretiza na ausência de sobreposições, na organização perfeitamente encadeada dos turnos, por meio dos pares adjacentes que analisamos, e pela presença dos alocutivos a explicitar gramaticalmente a relação que se instaura entre os interlocutores. [...] Não existem nos filmes de Oliveira os que Kozloff chama “verbal wall-papers” (2000: 47), ou seja, conversações que reproduzem situações sem qualquer relevo nem finalidade narrativa. Todos os diálogos têm, pelo contrário, uma função narrativa ou sociológica, pois a palavra é o elemento estrutural do texto filmico”. (Zuliani 2013: 71)

Per il cineasta portoghese, i dialoghi devono allontanarsi dal parlato spontaneo e da tutte le sue caratteristiche (frammentazione, alto livello di implicitezza, sovrapposizione dei turni).

Manoel de Oliveira pare non essere stato minimamente scalfito da quella “graduale e sempre più intensa inclusione di tratti neo-standard, non-standard e sub-standard nel parlato filmico” che ha toccato il cinema portoghese sin dagli ultimi decenni del secolo scorso. Il parlato filmico realizzato dal portoghese “tende manifestamente all’artificiosità e all’aulicità, sublimando lo standard letterario” (De Rosa e Zuliani 2017: 2). Il cinema, quindi, diventa teatro registrato senza nessuna ansia di apparire mimesi della realtà. I dialoghi sembrano così una lettura del testo letterario o, meglio, vera e propria letteratura.

Il parlato filmico come produzione testuale

Come scrive Mendes (2015), il testo è una sequenza linguistica che può variare in forma e significato in base alla situazione, alla modalità di produzione di chi produce il testo, di chi lo riceve e dei suoi obiettivi. Si definisce testo un messaggio strutturato, coerente, adeguato a determinati propositi comunicativi. Sia i testi scritti sia i testi orali coinvolgono un’informazione nuova e un’informazione relativa al contesto in cui sono prodotti. Il contesto, a sua volta, è considerato come il coinvolgimento della produzione testuale nell’universo discorsivo.

Uno degli elementi chiave dell’universo discorsivo è il momento di produzione che può essere oggi, ieri o domani. Le dimensioni di un testo possono variare da una sequenza estesa come un romanzo fino ad un enunciato complesso, o anche semplicemente una parola portatrice di un atto comunicativo. Le caratteristiche testuali sono: coesione, coerenza, informatività, situazionalità e intertestualità (per un approfondimento di queste caratteristiche vedi Mendez 2015). La proposta del seguente lavoro è di considerare le trascrizioni di parlato filmico come una produzione testuale. Per questo motivo, sarà brevemente presentato cos’è un testo e cosa sono le tipologie testuali.

Il parlato filmico e le tipologie testuali

Il concetto di testo riguarda una grande varietà di produzioni orali e scritte che possono essere raggruppate in funzione delle regolarità formali che hanno in comune e dei diversi usi linguistici presenti in tali testi (cfr. Lee 2001, Sinclair 1996, Biber 1999, Marcuschi 2008). La complessità delle condizioni di produzione di testi porta all'elaborazione di categorie classificatorie articolate su livelli complementari e ad una complessiva distinzione dei testi in chiave diamesica (Lavinio 2004). Tra queste si includono le categorie testuali relative alla modalità di produzione, scritto-orale, registro, genere, tipo di testo, tema, stile. Queste categorie, a loro volta, sono relazionate all'applicazione di criteri esterni e interni (cfr. Biber 1988). I criteri esterni sono di natura extralinguistica e si basano su aspetti legati alla situazione di produzione, alla finalità del testo, all'interlocutore a cui sono destinati e ad altri fattori di carattere sociale, psicologico, pragmatico e culturale (Mendez 2015: 1747). I criteri interni invece riguardano aspetti di natura formale ovvero tratti linguistici dei testi. Per quanto riguarda il genere testuale è possibile affermare, in sintonia con Baktin (1984), che si tratta di una categoria testuale aperta che riflette situazioni comunicative e sociali tipiche di ogni cultura. Da questo punto di vista, i generi testuali possono essere classificati come: conversazione spontanea, intervista, conferenza, sermone, notizia giornalistica, resoconto o relazione, annuncio, saggio, cronaca, romanzo, racconto, circolare, lettera, messaggio, istruzioni d'uso e via dicendo. In questa maniera il genere si relaziona principalmente con criteri esterni e non con aspetti formali.

È la categoria del genere che predomina nell'elaborazione delle tipologie testuali nelle quali i vari generi sopra citati, strutturati gerarchicamente, compaiono in funzione di domini discorsivi prestabiliti. In questo modo, è possibile considerare dei sopra-generi come 'finzione' e 'documentario'. Per esempio, il genere letterario è una sottocategoria del genere di livello superiore "finzione". A loro volta, i generi sopra citati possono avere dei sottogeneri del tipo: conversazione > conversazione telefonica, conversazione via chat; messaggio > messaggio telefonico, messaggio scritto su un foglietto di carta. Molti di questi generi e sottogeneri possono presentarsi in entrambe le modalità, cioè scritto e orale.

Mentre il genere è una categoria relazionata con le istituzioni comunicative, il tipo testuale si basa sulle forme di composizione e strutturazione del testo, considerando vari aspetti della sua costruzione che vanno dalle scelte lessicali e sintattiche allo stile, alle relazioni logico-intratestuali. Si tratta quindi di una categoria funzionale basata su caratteristiche interne (cfr. Werlich 1976). I testi possono essere di tipo: descrittivo, narrativo, espositivo, argomentativo, istruzionale (o prescrittivo). Nel testo narrativo si raccontano dei fatti, nel testo descrittivo

vengono tracciate le caratteristiche di persone, posti e oggetti. Nel testo argomentativo si difende un determinato punto di vista. Nel testo espositivo si spiegano fatti e situazioni. Nel testo direttivo si danno delle indicazioni. La categoria testuale ‘tema’ indica l’argomento trattato nel testo, la variazione del tema è funzionale agli obiettivi del testo stesso. Può essere presente un solo tema o più temi, non c’è una norma che stabilisca la quantità di temi trattabili in un singolo testo.

Il riconoscimento della tipologia testuale rientra nelle competenze del soggetto che identifica, così, se il testo è finzionale o ha finalità documentaristiche, se è un testo interattivo o meno e via dicendo. Si tratta pertanto della capacità metatestuale del soggetto di decifrare i testi in base a delle conoscenze previe ottenute attraverso l’esperienza.

In quest’ottica, è possibile studiare le trascrizioni filmiche come un testo scritto che riporta varie marche dell’oralità. Il soggetto riconosce tale testo come un testo narrativo finzionale che rappresenta varie possibilità comunicative, attraverso il codice visivo e quello uditivo, che vanno dalla lettura di una lettera scritta al turpiloquio tra personaggi marginali della società rappresentata.

Parte II: METODOLOGIA E DATI

Le domande da porsi e i dati su cui lavorare

Gli analisti del discorso lavorano con materiali di vario tipo che vanno dai documenti scritti ai testi trasmessi oralmente come i proverbi, passando per trascrizioni di interazioni audio/video. Ovviamente, in base al tipo di analisi che si vuole svolgere, si possono considerare parole singole o intere frasi (o enunciati), oltre ai tratti soprasegmentali e alla prossemica. Come scrive Johnstone (2002), non importa quale tipo di discorso viene considerato, le domande basilari sono sempre le stesse: perché questo pezzo di discorso è così e non in un altro modo? Perché questo testo è costruito così e non in un altro ordine? La risposta a queste domande deve necessariamente considerare il contesto in cui un testo viene prodotto, chi lo produce (chi lo scrive o chi lo dice), l'argomento del testo e a chi è rivolto. Bisogna anche pensare a come una lingua è strutturata, cosa permette a chi scrive e a chi parla, cioè, quello che una lingua rende facile o difficile attraverso il suo utilizzo. È necessario pensare alla struttura del testo e a come si inserisce in strutture più grandi o in quali tipologie testuali.

Su come il discorso si forma in base al contesto e come il discorso forma il suo contesto, Johnstone (2002) fornisce una lista di sei aspetti per la formazione/modellatura di testi. Questi sei aspetti costituiscono un metodo euristico per esplorare in maniera sistematica cos'è potenzialmente interessante e importante riguardo ad un testo o ad un insieme di testi.

1. *Discourse is shaped by the world and discourse shapes the world;*
2. *Discourse is shaped by language, and discourse shapes language;*
3. *Discourse is shaped by participants and discourse shapes participants;*
4. *Discourse is shaped by prior discourse and discourse shapes the possibilities for future discourse;*
5. *Discourse is shaped by its medium, and discourse shapes the possibilities of its medium;*
6. *Discourse is shaped by purpose, and discourse shapes possible purposes.* (Johnstone 2002)

Come scrive l'autrice, un metodo euristico non è un insieme meccanico di passaggi e non c'è la garanzia che usandolo si raggiunga una singola e definitiva spiegazione. Un metodo euristico deve essere concepito più come una serie di strumenti da utilizzare. Un buon metodo euristico si basa su varie teorie, invece che su una sola. Il metodo euristico che utilizza l'autrice ci porta a pensare a come il discorso è modellato dalle ideologie che distribuiscono il potere nella società, ma ci forza anche a pensare a come il discorso è modellato dalle memorie dei parlanti di un precedente discorso insieme ad altre risorse che possono facilitare oppure ostacolare il discorso stesso. Il metodo euristico è un primo *step* per l'analisi che potrebbe aiutarci a capire di quale teoria abbiamo bisogno al fine di collegare le osservazioni sul discorso con valutazioni generali sulla lingua, sulla vita e la società. È una maniera di basare il discorso nel discorso, piuttosto che iniziare con una teoria prescelta e usare i suoi testi per testare o illustrare tale teoria.

I dati e l'analisi

Con l'eccezione di alcuni studi di pragmatica, sono pochi i lavori che si basano su speculazioni, non empiriche, riguardanti le caratteristiche e il funzionamento del discorso. Infatti, il materiale con cui gli analisti del discorso lavorano consiste in esempi reali. Alcuni testi (cioè "esempi di discorso") sembrano facili da identificare e raccogliere se si considerano forme tradizionali di testo come, per esempio, una lettera o un saggio; cioè unità autosufficienti con un inizio e una fine. Forse il testo prototipico, in una tradizione letteraria e filologica, è proprio il libro, cioè un testo scritto su un oggetto fisico che rimane lo stesso nel tempo (fatta eccezione per l'usura), il cui inizio e fine sono inconfondibili. Fin qui, quindi, il lavoro di recupero dati dell'analista sembra abbastanza facile. La tecnologia, però, ha portato altri tipi di testo su nuovi supporti: dalle registrazioni su nastro di una conversazione alle discussioni su piattaforme *social* presenti su internet. Così, anche il lavoro degli analisti del discorso si è allargato includendo, oltre ai testi tradizionali, molti testi scritti come *web pages*, *blog* e *wikis* (distanti dalla staticità di un libro tradizionale, perché molto più fluide, dato che possono cambiare di minuto in minuto, in quanto partecipative). Tuttavia, si tratta comunque di testi scritti.

E il parlato? E il parlato filmico? Il parlato spontaneo non nasce come scritto, mentre il parlato filmico è qualcosa che si ascolta nel momento della visione del film per poi svanire come le parole di una qualunque interazione orale a cui si assiste. Per quanto riguarda il discorso non scritto, poiché non è possibile analizzare il discorso parlato in tempo reale mentre ha luogo, l'analisi si deve basare su registrazioni e trascrizioni. I film possono essere considerati come una forma di registrazione per l'eventuale trascrizione dei dialoghi. Convertendoli in testi e dando così al discorso orale dei limiti, questi testi orali diventano oggetti fisici la cui struttura è fissata convenzionalmente in un modello tipico alla stregua di una lettera o di un libro. Testi di questo tipo, però, non esistono indipendentemente dalle scelte dell'analista. Chi trascrive decide quali segmenti selezionare ed estrarre dal flusso del discorso per farne poi dei testi leggibili ed analizzabili (come qualunque altro testo tradizionale). Tali scelte sono il risultato di decisioni che riguardano sia la testualizzazione basata sulle aspettative culturo-specifiche sia le necessità e gli obiettivi investigativi dell'analista e hanno importanti conseguenze sul tipo di ricerca svolta e sui suoi risultati. L'azione di racchiudere in segmenti il flusso testuale, scritto o orale, è certamente un'azione arbitraria decisa dall'analista che rischia di escludere fatti importanti per una visione globale del testo analizzato. Tuttavia, come scrive Geertz 1973 (*apud* Johnstone 2002), la ricerca umanistica è concepita come una interpretazione continua e non come la ricerca dei fatti. Un

testo potrebbe essere una discussione o un'intera serie di dibattiti televisivi, una singola email o una lunga corrispondenza, una conversazione o tutti i discorsi che costituiscono una conversazione¹⁶.

Quanti testi possono essere considerati sufficienti per condurre un'analisi del discorso? L'analisi del discorso di solito inizia con un numero relativamente basso di dati. La linguistica dei corpora utilizza raccolte di dati a volte immense. La quantità di dati è relativa all'approccio teorico della ricerca e non si può dire, in modo generico, che un numero di dati sia troppo alto o troppo basso. Una raccolta di dati potrebbe essere composta da testi scritti e orali, oppure solo scritti o solo orali. L'analista in queste scelte risponde solo agli obiettivi della sua ricerca.

Che tipo di analisi si può svolgere sui testi? Molti analisti del discorso sviluppano studi qualitativi. In altre parole, le affermazioni che questi fanno sulla base delle loro analisi non riguardano quanto spesso qualcosa occorre in una lingua, in un genere o in un'interazione, ma riguardano il perché o come questo occorre nei dati a loro disposizione, ed ogni ipotesi riguardo alla probabilità che lo stesso evento occorra in altri dati è soltanto una previsione¹⁷ (vd. Jonhstone 2002; Tannen 2015).

Lo *step* successivo consiste nel porre gli stessi quesiti su altri dati, per esplorare se le cose funzionano allo stesso modo. In alternativa, il passaggio successivo potrebbe concentrarsi su un aspetto particolare della ricerca dell'analisi qualitativa, un aspetto che potrebbe essere definito in un modo tale da essere identificato meccanicamente, ed usare un numero maggiore di dati per formulare delle affermazioni quantitative al riguardo¹⁸.

Questa tesi studia il cinema portoghese da una prospettiva linguistica. Attraverso un corpus rappresentativo del cinema portoghese - dagli esordi del sonoro (1938/39) fino ai giorni nostri (2014). Si tratta di un'analisi linguistica del parlato filmico cinematografico in quanto basata su dati che coprono, indicativamente, tutta la storia del cinema portoghese.

¹⁶ Una conversazione a cena potrebbe essere 'testualmente all'inizio' quando tutti i commensali sono seduti al tavolo; questo però escluderebbe la comunicazione e il parlato che avvengono prima di quel momento e che potrebbe essere rilevanti; quindi si potrebbe scegliere di far iniziare un testo relativo ad una cena o quando il primo dei presenti nella sala/stanza inizia a parlare.

¹⁷ Nell'analisi del discorso non si può escludere l'importanza che il testo e il contesto rivestono l'uno per l'altro.

¹⁸ Per esempio, la ricerca sulla lingua ed età di Couplan, Coupland e Giles del 1991 si basa su analisi qualitative, dettagliate e multi sfaccettate, di conversazioni tra più e meno giovani per dimostrare che l'età non è solo una questione biologica ma è legata anche al discorso, nel senso che i parlanti usano alcuni termini e non altri per descrivere se stessi e i loro interlocutori. Partendo dall'osservazione fatta in alcune ricerche qualitative in alcune conversazioni, parole come "vecchio" e "anziano" non si riferiscono solo all'età cronologica ma sono anche portatrici di un valore negativo.

Attraverso la creazione di un corpus creato *ad hoc* per l'analisi del discorso filmico, questa analisi, multidisciplinare e multimetodologica, si pone su una linea di confine tra analisi qualitativa e analisi quantitativa. Un tipo di analisi non esclude l'altra poiché i ricercatori che scelgono di lavorare con grandi corpora facilmente accessibili e semplici da usare devono assicurarsi che il loro lavoro poggi su analisi qualitative approfondite così che le loro scelte, riguardo a quali occorrenze studiare, siano ben motivate¹⁹. Allo stesso modo, chi fa un lavoro qualitativo deve essere attento a non fare delle generalizzazioni ingiustificate sulle proprie scoperte. Su queste premesse si è pensato di analizzare i dati finzionali utilizzando ora un tipo di analisi, ora l'altra, in base al tipo di ricerca svolta. Per fare due esempi, per gli elementi lessicali è stata condotta principalmente un'analisi qualitativa; per la quantità di pronomi nell'intero corpus è stata sviluppata un'analisi principalmente quantitativa. L'analisi dei dati raccolti cercherà di fornire una visione d'insieme dei tratti linguistici analizzati.

La complessità del parlato filmico - come testo ibrido - spinge questa ricerca verso una struttura multi-metodologica e multi-teorica. Multi-metodologica perché si sviluppa un'analisi del materiale di studio in maniera classica (manuale) e moderna (attraverso *software*²⁰ per la ricerca di concordanza e occorrenze). Multi-teorica perché cerca di mettere insieme l'analisi pragmatica con l'analisi sociolinguistica, al fine di creare un quadro socio-pragmatico della realtà linguistica qui analizzata in quanto realtà ricreata e basata su stereotipi linguistici e pertanto su una elaborazione metalinguistica della stessa. È una ricerca multi-disciplinare perché prende spunto da studi provenienti da studi classici di linguistica sistemico-funzionale;

¹⁹La sociolinguistica interazionale di Gumperz (1982), per esempio, usa un approccio soprattutto quantitativo con dati non finzionali che sono stati registrati e trascritti. Questa branca della sociolinguistica utilizza anche dati che riguardano il contesto più ampio in cui la conversazione ha luogo e il ricercatore deve interpretare il significato di enunciati specifici con riferimento alle norme culturali. Di conseguenza, in aggiunta alle registrazioni e trascrizioni dei dati conversazionali, i ricercatori devono necessariamente includere metodi qualitativi che permettano loro di avere contezza delle norme della comunità di parlanti, i repertori linguistici degli individui, e le relazioni tra i parlanti. Questi metodi possono comprendere etnografie, interviste e indagini sull'uso linguistico.

Negli ultimi anni sono vari i lavori che hanno studiato l'interazione mediata dal computer definita anche conversazione online. Su questa linea può inserirsi la presente ricerca e il parlato filmico potrebbe essere analizzato come una forma di interazione mediata alla stregua del testo mediato da computer (vedi Androutsopoulos 2006, Herring 2008). Pertanto, il parlato filmico può essere associato al parlato mediato dal computer non per la sua consistenza reale poiché è pianificato, ma per la caratteristica del mezzo.

²⁰ Il software utilizzato per trovare le occorrenze nel corpus è AntConc: Anthony, L. (2015). AntConc (3.5.0) [Windows]. Tokyo, Japan: Waseda University. Available from <http://www.laurenceanthony.net/>

dai *cultural studies*, *television studies* e *media studies*. In altre parole, studi di vario tipo inquadrati in questa ricerca come analisi del discorso²¹.

Come si vedrà, i dati raccolti e le valutazioni degli stessi non vogliono sostituirsi ad un'analisi del parlato reale. L'oggetto di studio di questo lavoro è relativamente nuovo e non può essere forzato attraverso apparati teorico-metodologici del parlato reale perché forzata ne risulterebbe l'analisi e un suo possibile utilizzo. Il rigore cercato in questo lavoro, pertanto, non è nel metodo utilizzato o nelle basi teoriche, ma nella ricerca di un metodo e di un approccio ibridi che permettano una valutazione linguistica di una modalità testuale relativamente nuova alla ricerca linguistica *tout court*. Le analisi svolte non sono da prendere come generalizzazioni, ma come indicazioni generali riguardo a delle tendenze presenti nell'elaborazione del parlato filmico presente nel cinema portoghese.

L'analisi linguistica micro e macro

L'analisi linguistica dei dialoghi filmici può riferirsi ai due tipi di dialogo di I e II livello presenti in ogni film (vd. cap. sul parlato filmico) rispettivamente come analisi microlinguistica e macrolinguistica. L'indagine microlinguistica fornisce informazioni sulle funzioni comunicative di specifici elementi linguistici o di determinati tratti linguistici (marcatori discorsivi come strumenti per la presa e la cessione di parola, dislocazioni e frasi scisse per enfatizzare il contenuto proposizionale, i pronomi personali per indicare coinvolgimento personale o meno ecc). L'analisi macrolinguistica offre una visione d'insieme sugli usi linguistici e i contesti d'uso. A mo' di esempio, è possibile dire che appartengono alla microanalisi questioni riguardanti il discorso inteso come uso linguistico e interazione mentre appartengono alla macroanalisi questioni alle relazioni di potere e l'ineguaglianza tra gruppi sociali²². Micro e macro analisi del testo hanno, entrambe, punti di forza e punti

²¹ Il discorso è inteso come ogni realizzazione linguistica che abbia uno scopo sociale e che sia in qualche modo influenzato dalla società. Il discorso in questa tesi diventa "discorso cinematografico" (basato sull'analisi di un corpus creato *ad hoc*) in quanto produzione linguistica con delle caratteristiche linguistiche e sociali proprie.

²² L'analisi macrolinguistica cerca di definire questioni generali sull'uso che i parlanti fanno di determinate funzioni linguistiche in base al contesto d'uso o definire dimensioni generali di variazione in una lingua (Biber 1988). L'analisi macrolinguistica identifica le caratteristiche linguistiche di un determinato campo linguistico come testi scritti e testi orali, il linguaggio pubblicitario o la lingua finzionale. Lavori macrolinguistici possono essere classificati gli articoli presenti in Preti (1997) sull'oralità delle classi medie in Brasile o i lavori di analisi critica del discorso di Fairclough per la lingua inglese e Pedro (1998) sul portoghese europeo.

deboli. La microanalisi è necessaria per localizzare e identificare le funzioni comunicative di determinati tratti linguistici:

it complements macroscopic analysis in two ways: (1) it identifies the potentially important linguistic features and genre distinctions to be included in a macro-analysis, and (2) it provides detailed functional analyses of individual linguistic features, which enable interpretation of the textual dimension in functional terms (Biber 1988: 62).

Tuttavia, la microanalisi non permette una visione generale della lingua, cioè una visione unica dei tratti linguistici presenti in una serie di testi perché l'analisi è ristretta e condotta singolarmente, prendendo in considerazione i testi uno alla volta. Al contrario, un'analisi macroscopica è utile per identificare le dimensioni testuali sottostanti in una serie di testi, permettendo una visione generale della variazione linguistica tra i testi presi in esame e fornendo una struttura per valutazioni sulle similitudini e le differenze tra testi specifici e generi testuali. La macroanalisi dà una vista generale dei testi senza entrare nello specifico di ogni singolo testo, basandosi, quindi, su una previa analisi microlinguistica.

Pertanto, si tratta di due indagini interdipendenti che forniscono un'analisi completa dell'oggetto in esame: la macroanalisi ha bisogno della microanalisi di specifici tratti linguistici per poter avanzare delle ipotesi di tipo generale; la microanalisi necessita di una base di lavoro fornita dalla macroanalisi per la scelta dei tratti linguistici da ricercare nei testi presi in considerazione. Si tratta, com'è facile capire, di una astrazione utile per l'analisi perché, nella realtà linguistica, il microlivello e il macrolivello non sono scindibili.

Whereas the other links between societal macro- and micro-structures mentioned above are merely analytical relations, the real interface between society and discourse is socio-cognitive because language users as social actors mentally represent and connect both levels. This also resolves the well-known structure–agency dichotomy in sociology (Van Dijk 2015 in Tannen 2015).

Entrambi i livelli si intersecano formando un tutt'uno che coinvolge tutto quanto ha a che vedere con il messaggio linguistico: membri, azioni (linguistiche) individuali e sociali, contesto e conoscenze condivise tra gli attori di una interazione ecc.

Vari sono i lavori che hanno analizzato tratti specifici identificabili come analisi microlinguistiche; solo per citarne alcuni (perché un elenco soddisfacente sarebbe poco utile in questo caso) si veda Schifffrin (1986) per l'analisi di alcuni marcatori discorsivi dell'inglese e Lopes (1997; 2003; 2004) sull'uso pragmatico di alcuni marcatori discorsivi del portoghese europeo o, ancora Freitas et al. (2005); De Rosa (2007); Almeida (2007) su vari aspetti innovativi del portoghese europeo contemporaneo.

Questa analisi del parlato filmico del cinema portoghese è stata svolta considerando principalmente il materiale linguistico diegetico presente nei film, cioè i dialoghi tra i vari personaggi. Solo attraverso un'analisi di questo tipo è stato possibile trarre considerazioni di tipo macrolinguistico. Alla base di questo lavoro c'è la consapevolezza di quanto possa essere rischioso mettere insieme nella stessa analisi un film del 1942 e uno del 1996, se non si considerano le dovute informazioni contestuali. Tuttavia, le caratteristiche microlinguistiche di un film degli anni 30 e uno degli anni 2000, messe a confronto, possono dire qualcosa di più generale sulla creazione del parlato filmico e su altri aspetti legati alla lingua come, ad esempio, la rappresentazione metalinguistica dei parlanti.

Il corpus

Nelle scienze linguistiche, un corpus è un insieme di testi scritti e/o trascrizioni di parlato registrato utilizzato per l'analisi linguistica come base empirica per identificare caratteristiche espressive e strutture che compongono un sistema linguistico, mettendo in evidenza la rappresentazione distribuzionale delle caratteristiche fonologiche, lessicali, grammaticali, discorsive e pragmatiche. Attraverso le concordanze presenti nel corpus linguistico si possono individuare e studiare eventuali fenomeni di polisemia, collocazione, colligazione, prosodia, semantica, registro e valore pragmatico. Detto in altro modo, un corpus e un software per concordanze offrono un quadro dei pattern linguistici utilizzati durante la produzione linguistica. Analizzare un corpus vuol dire trovare delle regolarità; ciò vuol dire lavorare in maniera induttiva (ricavando una regola dal numero di usi linguistici) e in maniera deduttiva, cioè con un percorso al contrario, controllare la fondatezza di una regola attraverso l'osservazione stessa (cioè analizzando se tale regola trova un riscontro nel corpus). Un corpus²³, fornendo vari esempi di tipo testuale, lessicale e grammaticale, rappresenta una fotografia, un'istantanea, della realtà linguistica e culturale che si vuole analizzare. L'analisi di un corpus può essere deduttiva e induttiva: deduttiva quando si usa la raccolta di dati per controllare la fondatezza di una regola, cioè vedendo se tale regola è confermata dai dati; induttiva quando si ricava una regola dal numero di usi linguistici presenti nel corpus. Con la disponibilità dei corpora e le loro applicazioni negli studi linguistici, è ampiamente

²³ Attraverso la comparazione tra corpora, si può studiare, per esempio, la variazione linguistica tra vari generi testuali (Biber 1988; Cresti e Panunzi 2013).

riconosciuto che le osservazioni corpus-based dell'uso linguistico denotano inevitabilmente “different preferences for language use under different conditions” (Yamazaki and Singley 2013: 17). Le differenti condizioni, di solito, scaturiscono dai metadati nel corpus selezionato, che spesso sono riferiti a fattori come genere, tempo e categorie testuali. Quando viene scelto il parametro delle condizioni, la preferenza linguistica è osservata da una particolare prospettiva linguistica o a diversi livelli (lessicale, sintattico e grammaticale). Di conseguenza, gli studi *corpus-based* nella variazione linguistica hanno un potenziale produttivo di ricerca. Come per gli studi *corpus-based*, gli interrogativi della ricerca, le osservazioni e i risultati dipendono ampiamente dalle risorse linguistiche. Corpora generali di solito forniscono un raggio diverso di generi e registri mentre corpora specialistici hanno un focus specifico. È anche rilevante notare che le risorse linguistiche non sono ristrette a diversi tipi di corpora che si tratti di corpus target o di corpus di riferimento.

È qui proposto un approccio che unisce linguistica dei corpora²⁴ e analisi del discorso, sfruttando gli aspetti positivi di entrambe. Come scrive Baker (2006), la linguistica dei corpora non ha avuto grande successo tra chi si occupa di analisi del discorso e linguistica applicata. Nonostante vari lavori nell'ambito dell'analisi del discorso, basati sull'uso di corpora, molti ricercatori trovano queste raccolte di dati mancanti ora di aspetti pragmatici (non ricavabili dai dati stessi) ora mancanti di una visione generale del discorso o, viceversa, di una visione troppo generale e poco particolare. Per analizzare il discorso filmico del cinema portoghese²⁵, è stato creato un *corpus* di dialoghi filmici (fanzionali) seguendo le linee guida per la costruzione di una raccolta dati nell'ambito della linguistica dei corpora. La creazione di questo *corpus* rappresenta un tentativo di fornire un quadro degli aspetti linguistici del cinema portoghese sulla base della ricorsività delle caratteristiche linguistiche presenti nei film scelti per questa indagine. Il progetto qui presentato si pone sulla linea di confine (se

²⁴ Sebbene il corpus non sia stato creato pensando ad un lavoro inquadrabile nella ricerca della linguistica dei corpora; la raccolta di dati filmici è stata creata per avere una visione generale sull'oggetto di studio ed evitando così uno studio basato su pochi dati e su impressioni approssimative.

²⁵ I dati linguistici qui presentati provengono da produzioni artistiche (artefatti) e in quanto tali devono essere contestualizzati, perché non si tratta di parlato reale spontaneo ma di una serie di lavorazioni linguistiche e metalinguistiche da parte di chi scrive i dialoghi e da parte dell'attore che li interpreta. Per questo motivo, dopo una breve presentazione del corpus, verrà presentato in questo capitolo un breve riassunto della storia del cinema in Portogallo dagli inizi del sonoro ai giorni nostri. Il discorso filmico, come ogni altro artefatto, risente della artistica di un realizzatore che, a sua volta, risentirà negativamente o positivamente, dell'influenza dell'ambiente esterno. Per questo motivo, un'analisi del discorso filmico può apparire più precisa fornendo le coordinate storico-sociali in cui i prodotti cinematografici sono stati prodotti e presentati – evitando però una inutile prolissità, verranno presentati i fatti principali della storia del cinema portoghese.

esiste) tra corpus specialistico (il parlato filmico come rappresentazione verosimile della realtà linguistica) e corpus pedagogico (utilizzabile per l'insegnamento e/o apprendimento di determinati aspetti come quelli pragmatici). Il *corpus* proposto è una raccolta di dati linguistici (e culturali) per l'analisi delle rappresentazioni metalinguistiche e delle creazioni artistiche del cinema portoghese; Il corpus qui creato può essere visto come una fotografia della realtà linguistica e culturale del Portogallo cinematografico. Analisi e osservazioni sono utilizzabili non solo in un'analisi sociale dell'uso linguistico nei media portoghesi, nella fattispecie il cinema nazionale, ma per un utilizzo di tali osservazioni per l'apprendimento degli aspetti socioculturali e linguistici del portoghese europeo come L2. Di seguito, si elencano i film che compongono il corpus.

I film che compongono il corpus

È risaputo che un *corpus*, anche se esteso, è comunque una rappresentazione discreta della realtà linguistica. Difatti, il corpus di parlato filmico portoghese creato per questo lavoro vuole essere puramente rappresentativo del cinema portoghese dai suoi albori alla contemporaneità (senza la presunzione di poterlo rappresentare in toto). Il primo passo per la creazione di tale corpus è rappresentato dalla scelta dei film da includere nella raccolta e il tipo di produzione linguistica da analizzare. Si è deciso di proporre prodotti cinematografici dagli anni Trenta/Quaranta del secolo scorso fino ai giorni nostri per avere uno spettro utile della storia del parlato filmico cinematografico in Portogallo. La scelta dei film è stata ristretta a produzioni che rientrano nei due generi principali: commedia e dramma, a cui abbiamo aggiunto film che rientrano in quel genere ibrido definito "dramedy". Sono quindi stati esclusi documentari e docufiction per concentrare la ricerca sul parlato finzionale. Le scelte appena elencate hanno portato alla realizzazione della seguente lista di lungometraggi portoghesi:

- 1) Aldeia da Roupá Branca - 1939
- 2) O pátio das cantigas - 1942
- 3) O Costa do Castelo - 1943
- 4) A menina da Rádio - 1944
- 5) O grande Elias - 1950
- 6) Saltimbancos - 1952
- 7) Rosa da Alfama - 1953

- 8) Os verdes anos - 1963
- 9) Uma abelha na chuva - 1971
- 10) Fragmentos de um filme esmola - 1972
- 11) O sangue - 1989
- 12) Recordações da casa amarela - 1989
- 13) A comédia de Deus - 1995
- 14) Adeus pai - 1996
- 15) Zona J - 1998
- 16) Portugal S.A. – 2005
- 17) Julgamento - 2007
- 18) A bela e o Paparazzo - 2010
- 19) Tabu – 2012
- 20) Os gatos não têm vertigens - 2014

Si tratta perlopiù di film che hanno come sfondo la vita urbana portoghese, con l’eccezione di film come *Salimbancos* o *O Sangue* che non specificano chiaramente lo sfondo in cui sono immerse le vicissitudini diegetiche. Nel caso di film come *Aldeia da Roupa Branca*, per esempio, il contesto scenico non lascia dubbi: è la zona rurale a nord di Lisbona che ormai non esiste più. Lo stesso accade con film come *Os verdes anos* o *A bela e o Paparazzo*: si tratta della capitale portoghese. C’è da dire che la scelta dei film è stata casuale. Il *corpus* è composto dalle trascrizioni degli scambi interazionali che ripropongono, verosimilmente, la realtà linguistica quotidiana nella varietà urbana (e rurale) portoghese.

Biber (1988), parlando di testi da selezionare per l’analisi della variazione linguistica, avverte che bisogna stare attenti a non includere, nel corpus di riferimento, una gamma troppo vasta di situazioni comunicative o di rappresentazioni linguistiche. Di fronte ad un discorso filmico composto da parlato filmico, canzoni e parlato teatrale diegetico e considerando le canzoni e il parlato teatrale riportato in alcune scene come generi testuali a sé, è stata operata una scelta di riduzione del materiale da analizzare trascrivendo solo parlato filmico, cioè, i dialoghi di I livello tra gli attori e i monologhi in scena e fuori scena.

Le trascrizioni

Il termine ‘trascrizione’ si riferisce a “um tipo de anotação que se aplica a dados da oralidade” (Freitas 2010: 18) ma, come è stato detto, la maniera di riportare il parlato dipende dagli

obiettivi della ricerca stessa. Qualunque tipo di trascrizione venga effettuata, volendo prescindere dalle convenzioni e le regole seguite per la trascrizione stessa, risente inevitabilmente del punto di vista specifico del trascrivente e costituisce, pertanto, sempre una manipolazione del dato originale (Heritage 1995).

Do mesmo modo, podemos pensar que a maneira de pronunciar e entoar uma sequência de fala cabem em níveis de transcrição distintos do das palavras que estão ditas. Acima de tudo. É preciso encarar a transcrição como um processo de análise necessariamente redutor e selectivo [...] que pode sempre ser aperfeiçoado. (Freitas 2010: 35)

Vari sistemi di trascrizione sono stati sviluppati in altrettante discipline come l'antropologia (Duranti 1997), la linguistica (Ehlich 1993), la sociologia (Atkinson and Heritage 1984) e la psicologia (MacWhinney 1995). In base al tipo di allineamento e del tipo di simboli che la trascrizione riporta, si parla di trascrizione ortografica, fonetica o prosodica:

A transcrição ortográfica é tipicamente um registro de natureza textual que representa as unidades identificadas na ortografia como palavras como conjunto de letras delimitados por espaços. Em algum sistema de transcrição, como os usados pelos praticantes da análise da conversação, as sequências de letras divididas por espaços poderão não ser exactamente iguais às que estão nos dicionários, constituindo esses registros algo a que poderíamos chamar transcrições semi-ortográficas ou 'oralizadas' [...]. a transcrição fonética é normalmente um registro de natureza segmental que apresenta símbolos do Alfabético Fonético Internacional (ou derivados) para representar cada uma das unidades interpretativas como um som de fala. [...] Já as transcrições prosódicas poderão constituir objetos de natureza muito diversa, dependendo do quadro teórico a partir do qual são geradas. (Freitas 2010: 19)

Ci sono tante maniere di trascrivere il discorso quanti sono i ricercatori che se ne occupano. Sebbene esistano dei sistemi di trascrizione standardizzati utilizzati per l'analisi linguistica, non c'è una maniera unanime di rappresentare su pagina il parlato. Bisogna ricordare che qualunque maniera di rappresentare il parlato, in forma trascritta, è necessariamente selettiva, dato che differenti selezioni illuminano e/o oscurano differenti aspetti del parlato. Una trascrizione è per necessità una rappresentazione parziale del parlato e le decisioni dei trascrittori su cosa includere e cosa omettere hanno delle conseguenze pratiche e teoriche (Ochs 1979). Per esempio, un sistema di trascrizione che includa segnali per l'interruzione e la sovrapposizione tra turni dialogici rende possibile pensare alla conversazione come un tessuto, la cui trama è appunto formata dai vari turni (Schegloff e Sacks 1973; Bazzanella 2008). Senza segnali di sovrapposizione la trascrizione può apparire come la messa per iscritto di una rappresentazione in cui ogni parlante ha degli spazi di parola indipendenti rispetto agli altri parlanti. Questo è quanto avviene per il parlato filmico; infatti, eccetto rare eccezioni (come nell'esempio 4, in cui le sovrapposizioni sono indicate come delle parentesi

quadre alla fine del turno, per individuare l'allacciamento tra un turno e l'altro²⁶) non esistono sovrapposizioni (o quasi).

Esempio 4

V1(M.A1.U): Tens de me ouvir, Maria, porque podem matar-me e não quero morrer com este peso na consciência. [
]V2(F.A.U): (XXX) [
[V1(M.A1.U): Não me abandones, não me deixes. O cocheiro gabava-se dos teus olhares. Riam-se de nós e da nossa vida. Mataram-no e a culpa foi minha. Fui ter com o velho e contei-lhe que a filha e o Jacinto queriam fugir juntos e andavam a horas mortas pelos currais. O velho deu-lhe cabo da raça. Antes me tivesse calado. Antes me tivesse calado. [
V2(F.A.U): Não te matam, descansa! Sonhos sobre sonhos. Enganos sobre enganos, sempre. Para te esquecer... e à nossa vida. [
[V1(M.A1.U): Cala-te, por amor de Deus.[
[V2(F.A.U): O que nunca supus foi tê-lo dado a perceber. Mesmo agora, depois de morto, odeio esse maldito cocheiro. Se te pode servir de algum consolo, fica sabendo que o odeio, por ter dado conta do que era só comigo, tão íntimo que o esconderia à minha própria alma, se pudesse. Depois disto, que te admiras tu que eu sonhe, Álvaro?] (UAC)

Nessun sistema di trascrizione può essere ideale per tutti gli scopi. Ciò non vuol dire che tutti i sistemi sono ugualmente adatti. Se l'idea è di includere tutte le parole pronunciate, una trascrizione, in cui il trascrittore cancelli le parole ripetute, sarà inadeguata. Una trascrizione, pertanto, deve essere accurata nella misura in cui include tutto quello che afferma di includere. Ma essa non può includere qualunque cosa e le più utili trascrizioni nell'analisi del discorso sono quelle che fanno luce su quello su cui lavora il ricercatore, escludendo dettagli estranei alla ricerca. Trascrizioni molto dettagliate potrebbero infatti includere più informazioni di quelle che si è capaci di processare e questo potrebbe portare ad alti margini di errore (O'Connell e Kowall 2000).

Esistono dei sistemi di trascrizione standard utilizzati quando si intraprende un lavoro di trascrizione che riguarda l'analisi del discorso o della conversazione. La trascrizione è per forza di cose una rappresentazione parziale del parlato e le scelte selettive del trascrittore hanno ovviamente delle conseguenze teoriche e pratiche sui risultati della ricerca (vd. Johnstone 2008; Ochs 1979). Sicuramente uno dei problemi basilari delle trascrizioni è la facilità di lettura: più informazioni riportate renderanno un testo più accurato ma meno leggibile; una trascrizione con meno informazioni sarà più facile da leggere ma rischia di essere superficiale. Una trascrizione che riporti informazioni come pause e sovrapposizioni

²⁶ Perché in questo caso più che di sovrapposizione pare si può parlare di tempi d'attesa (tra un turno e l'altro) ridotti a zero tanto da far apparire lo cambio come un tutt'uno.

darà subito l'idea di uno scambio come di una intricata trama di un tessuto (Bazzanella 2008). La trascrizione di un film che riporta solo le battute darà l'idea di segmenti conversazionali che possono essere facilmente staccati dal resto del testo. Una trascrizione però non è migliore di un'altra, se non in base ai propri obiettivi d'analisi:

[A] transcription needs to be accurate in the sense that includes what it claims to include. But it cannot include everything, and the most useful transcriptions [...] are those which highlight what the researcher is interested in and do not include too much distracting extraneous detail (Johnstone 2008: 23).

Una trascrizione riporta informazioni sul parlato e anche su chi parla. La trascrizione è concepita come la rappresentazione grafica di determinati aspetti linguistici selezionati dal ricercatore nel discorso di un individuo in una conversazione (che sia un'intervista o una chiacchierata con un amico). Una trascrizione sottintende uno o più trascrittori, un sistema di annotazione, il prodotto finale di tali scelte fatte a priori e il lettore delle trascrizioni. Le trascrizioni dovrebbero essere concepite come strumenti complementari alle registrazioni audio e/o video da cui sono state estratte, non come sostituti. Una trascrizione non è una descrizione di un comportamento conversazionale, tuttavia, aspetti linguistici come risate e interiezioni hanno un loro valore all'interno della conversazione e questo dovrebbe essere considerato durante la trascrizione. Si tratta di una riduzione in realtà del tessuto conversazionale (Ochs 1979), oltre che di una rielaborazione testuale che trasforma un evento con delle restrizioni temporali a un testo accessibile in qualunque momento (Kowal, O'Connell 2004).

As a rule transcribing begins with secondary data, such as a tape recording. In every transcript the first thing to be put into written form is the words that the participants have uttered. For this four different forms of written representation are possible: (a) standard orthography, (b) literary transcription, (c) eye dialect and (d) phonetic transcription. A representation in standard orthography is based on the norms of the written language and makes the tasks of the transcribers easier. But at the same time it fails to take account of peculiarities of the spoken language, such as the omission of individual sounds (elision) or reciprocal effect of adjacent sounds (assimilation). This is particularly true where speakers deviate from the standard language. These deviations are taken into account in a literary transcription as, for instance, in the elision of 'o' in 'don't' for 'do not' or in the assimilation of 'ain't' for 'is not'. The so-called eye dialect, which is used particularly in English language transcripts for ethnomethodological conversation analysis, deviates still farther from standard orthography in order to represent colloquial language as faithfully as possible in terms of sounds, as, for example, in 'askedche' for 'asked you' (Kowal, O'Connell 2004: 250).

Nella rappresentazione di una conversazione, la trascrizione fonetica non è quasi mai usata perché le informazioni sarebbero troppe e la lettura compromessa.

Le trascrizioni proposte per questa ricerca riportano le parole proferite dai personaggi nella stessa maniera e nella stessa quantità²⁷. Queste trascrizioni mancano di segnali relativi alle false partenze o segnali specifici per indicare pause più o meno lunghe. I testi delle trascrizioni sono stati considerati alla stregua di un qualunque testo finzionale scritto, utilizzando così la punteggiatura tradizionale per indicare le pause degli attori. Per indicare pause, interruzioni, enfasi, ecc. sono stati utilizzati segni di punteggiatura canonici: virgole, punti di sospensione, punti interrogativi, ecc. mirando a trascrivere tutto ciò che era udibile e ponendo, lì dove il contenuto verbale non era comprensibile, o la forma trascritta incerta, il simbolo seguente (xxx)²⁸. Per gli obiettivi di questa ricerca è stata decisa una trascrizione del parlato a metà tra la trascrizione ortografica e la trascrizione fonetica. Si tratta di una soluzione che permette di riportare la maniera di esprimersi dei personaggi senza sovraccaricare la lettura con i classici segnali della trascrizione fonetica; in ambito anglosassone il termine utilizzato per indicare questo tipo di scrittura è “*eye dialect*”²⁹: *me’mo* per *mesmo* o *pa’* per *para*; *tô* per *estou* o *atão* per *então*. Inoltre, si è deciso di riportare le contrazioni seguendo la norma stilistica al riguardo: per le contrazioni di *para os* e *para as* (rispettivamente *pròs* e *pràs*) si fa riferimento all’accordo ortografico del 1495 che regolava l’uso di queste contrazioni. Le trascrizioni riportano le battute degli attori indicate da una V (*vez*). Non sono stati riportati i nomi dei personaggi perché ritenuti superflui per il tipo di analisi che si voleva svolgere su questi dati. Un intero turno conversazionale viene riportato di seguito come un testo senza spezzature, segnali di sovrapposizioni o di pausa. Si tratta qui di

²⁷ Sono stati considerati tratti da riportare anche le interiezioni e le pause piene. Per questo, sono state utilizzate le espressioni presenti nei corpora di lingua portoghese: *hein*, *hã*, ecc.

²⁸ “Da un punto di vista teorico, il sistema di trascrizione ortografica illustrato appare inoltre ancora più adeguato se si tengono conto delle caratteristiche specifiche della banca dati che, prevedendo l’affiancamento del testo trascritto con il dato visivo e acustico autentico, permette di eludere quei rischi di pericolosità associati normalmente al trattamento e all’analisi di un testo orale o pseudo-orale trascritto come se fosse un testo scritto” (Valentini 2009: 73).

²⁹ “Eye-dialect: The use of non-standard spelling in literature (e.g. dialogue in drama and novels) to suggest non-standard pronunciations, which in fact, are not nonstandard at all; or rather, no different from standard pronunciations: e.g. *woz* or *wuz*(was), *wimmin* (women). These are sometimes interspersed with forms that do attempt to record dialectal pronunciations or forms, as in Charles Dickens’ Mrs Gamp: Oh Sairey, Sairey, little do we know wot lays afore us! (Martin Chuzzlewit). Visually, the effect is iconic: to give an illusion of speech that is different from standard English. However, the disturbing implication is that such deviant spellings may suggest spelling errors, and so a view of dialectal speech that aligns it with social inferiority and illiteracy. In the novel tradition it is usually the ‘lower’ class characters whose speech is so transcribed (and certainly not the main characters)” (Wales 2001).

trascrizioni di parlato filmico, cioè, della componente orale presente nel testo filmico. Si trascriveranno, pertanto, le voci fuori campo e i dialoghi. Verranno escluse le canzoni perché rientrano in un genere testuale diverso da quello su cui si lavorerà in questa ricerca. Le trascrizioni saranno di tipo ortografico con alcuni accorgimenti di tipo fonetico qualora una pronuncia diversa da parte del personaggio dovesse indicare un elemento sociolinguistico marcato e identificativo del personaggio stesso (esempi: *mesmo/me'mo*; *para/prá/ pa'*; *estou/tô*). Di seguito vengono riportati gli elementi oggetto di trascrizione.

- I turni conversazionali devono essere indicati con una V.
- Tutte le battute di un personaggio devono rientrare nel turno conversazionale.
- Se c'è una pausa molto lunga o un cambio di scena che riguarda sempre lo stesso personaggio il testo dev'essere spezzato, creando un altro turno conversazionale.
- Brevissime battute di personaggi secondari VX (si tratta di battute molto brevi che non aggiungono molto al tessuto conversazionale).
- Voci fuori campo:
 - Voce narrante: V-off
 - monologo di un personaggio: tutte le informazioni più -off
 - Voce fuori campo di un personaggio durante uno scambio linguistico: indicazioni come se fosse in scena.
- I personaggi saranno distinti:
 - Sesso: M/F
 - Età: fino a 10 con B; fino a 20 anni sarà indicato con G; 20-30 con G1; 30-40 con una A; 40-50 con A1; 50 in su con la lettera O).
 - Provenienza: U per urbana, R per rurale.
 - Istruzione (qualora necessario): P per popolare, C per colto.
- Parti di testo non comprese indicate (xxx)
- Parti di testo di cui non si è sicuri (testo testo testo)
- Le sovrapposizioni sono indicate come nell'esempio a seguire tratto da uno dei film qui analizzati:

V1(M.A1.U): Tens de me ouvir, Maria, porque podem matar-me e não quero morrer com este peso na consciência. [

JV2(F.A.U): (XXX) [

[V1(M.A1.U): Não me abandones, não me deixes. O cocheiro gabava-se dos teus olhares. Riam-se de nós e da nossa vida. Mataram-no e a culpa foi minha. Fui ter com o velho e contei-lhe que a filha e o Jacinto queriam fugir juntos e andavam a horas

mortas pelos currais. O velho deu-lhe cabo da raça. Antes me tivesse calado. Antes me tivesse calado. [

V2(F.A.U): Não te matam, descansa! Sonhos sobre sonhos. Enganos sobre enganos, sempre. Para te esquecer... e à nossa vida. [

[V1(M.A1.U): Cala-te, por amor de Deus.[

[V2(F.A.U): O que nunca supus foi tê-lo dado a perceber. Mesmo agora, depois de morto, odeio esse maldito cocheiro. Se te pode servir de algum consolo, fica sabendo que o odeio, por ter dado conta do que era só comigo, tão íntimo que o esconderia à minha própria alma, se pudesse. Depois disto, que te admiras tu que eu sonhe, Álvaro?]

Un'ultima nota sulla scelta dei termini utilizzati per la provenienza (U per urbana, R per rurale, P per popolare e C per colto) dei personaggi. Come in ogni astrazione di tipo antropologico e sociale, si tende a individuare dei tratti tipici al fine di creare una differenziazione utile per la successiva analisi. Ogni astrazione di questo tipo risente della soggettività del suo creatore ed è, pertanto, suscettibile di errore perché, nella sua elaborazione, sono stati tenuti in considerazione degli aspetti a discapito di altri. Per questo motivo, la distinzione tra Urbano, Rurale, Colto e Popolare si basa principalmente sulla loro "area di movimento", cioè, sullo spazio geografico e sociale in cui questi vengono rappresentati.

Si tratta di etichette che si collegano, nella mente del lettore che si occupa di fatti linguistici, alla polarizzazione diastratica (colto/popolare), e alla differenziazione diatopica (urbano/rurale). Per questo motivo è doveroso tentare di eliminare eventuali dubbi sull'uso di tali etichette per delle varietà linguistiche. Dare delle etichette alla variazione diastratica e diafasica è impresa ardua e difficilmente si riesce ad essere esaurienti, come dimostra Berruto (1987) per una realtà linguistica come quella italiana. Con l'etichetta varietà Colte Urbane (al plurale), si vuole indicare qui il portoghese neo-standard, ovvero le varietà linguistiche parlate dal cittadino urbano con un grado di scolarizzazione medio-alto e che non fa uso di termini ed espressioni gergali o paragergali in quantità significativamente importanti. Con l'etichetta varietà popolari (che possono essere rurali e urbane) si suole indicare quelle varietà linguistiche caratterizzate da varie deviazioni dallo standard e dal neo-standard, principalmente dal punto di vista morfologico, lessicale e fonetico, parlate da locutori di aree urbane o rurali con un grado di scolarizzazione basso o nullo.

Parte III: Il parlato filmico tra scritto e parlato

Scritto e parlato

La distinzione tra scritto e parlato riveste un ruolo importante nella variazione linguistica perché “non si tratta propriamente di una dimensione accanto alle altre, bensì di un’opposizione che percorre le altre dimensioni di variazione e allo stesso tempo ne è attraversata” (Berruto 1997: 37)³⁰. La variazione, o differenziazione, tra scritto e parlato è “preliminare e indipendente” rispetto all’utente, cioè al contesto situazionale in cui si sviluppa la produzione stessa a livello diafasico e diastratico, perché è determinata dalle caratteristiche prototipiche del canale di comunicazione e dalle “circostanze ambientali di attuazione della comunicazione” (Berruto 1997: 38). Il messaggio risente anche di quella componente diafasica e diastratica (contestuale quindi) e della tipologia testuale. In linea del tutto teorica, si possono considerare dei testi ‘canonici’ come riferimento per entrambi i codici: si può considerare il dialogo tra due persone come esempio di Parlato e un testo narrativo o scientifico come riferimento per lo Scritto. Le moderne tecnologie hanno inoltre reso possibili testi intermedi che sfruttano le strategie e le caratteristiche ora di un codice ora dell’altro: “ciò rende particolarmente difficile sceverare, in molti casi, quello che è proprio dello scritto e quello che invece è proprio delle varietà che si servono della modalità parlata e del canale fonico-acustico” (*ibid.*). Questa difficoltà investe anche lo studio del parlato filmico in quanto produzione testuale che sfrutta caratteristiche e strategie di entrambi i codici: Scritto e Parlato.

La maniera giusta di considerare lingua parlata e lingua scritta è di vederle come due diversi modi di comunicare in senso globale, cioè due diversi modi di vita individuale e sociale” (Parisi, Castelfranchi 1979: 170).

Per la collocazione ideale di una qualsiasi produzione linguistica sull’asse di variazione diamesica (che ha come poli ideali lo scritto-scritto e il parlato-parlato) è necessaria una previa specificazione di cos’è tipicamente scritto e cos’è tipicamente orale. Per questo, considerando la produzione linguistica come un grande insieme testuale (cfr. Fillmore 1985; Biber e Conrad 2009), in cui si delineano dei sottoinsiemi specifici, verrà presentato il parlato filmico come un genere testuale, un sottoinsieme testuale con delle caratteristiche a cavallo tra i due codici, tenendo in considerazione che la variazione tra scritto e parlato è alta a livello di testualità e di pragmatica (cfr. Berruto 1997; Mortara Garavelli 1997; Sobrero 1997).

³⁰Per variazione diamesica si intende la variazione dipendente dal mezzo usato. Le altre dimensioni sono ovviamente diatopica, diacronica e diafasica. Il primo a parlare di assi di variazione è stato Coseriu (1973).

Verrà considerato, a seguire, il Parlato (con P maiuscola) come una forma ideale di parlato interazionale (un esempio è dato dal testo 2); lo Scritto (con S maiuscola) come forma ideale di testo scritto identificabile con un testo scientifico, il codice civile ecc. (come i testi 1, 7 e 8).

Lingua scritta e lingua parlata

Fino ai primi del Novecento, la linguistica aveva individuato nella lingua scritta la vera forma linguistica; il parlato era considerato instabile e non importante per l'analisi linguistica. La prospettiva generale, sulle due produzioni linguistiche principali, cambia totalmente con Sapir (1921), che sposta al primo posto la lingua orale, relegando lo scritto a una forma linguistica secondaria derivata dal parlato (Bloomfield 1933; Hall 1964; Fillmore 1981; Aronoff 1985). Come scrive Bazzanella (2008: 39), oggi la maggior parte dei linguisti è concorde riguardo alla priorità della lingua parlata sulla lingua scritta per cinque tratti distintivi (cfr. Lyons 1977):

1. Dal punto di vista filogenetico: perché la lingua orale nasce prima della lingua scritta.
2. Dal punto di vista ontogenetico: perché il bambino acquisisce prima l'orale.
3. Dal punto di vista della prassi: il mezzo fonico è il primo utilizzato per la comunicazione.
4. Dal punto di vista socioculturale: l'orale evidenzia l'organizzazione sociale e culturale.
5. Dal punto di vista interno: vari tratti (paralinguistici) sono trasferibili solo parzialmente nella lingua scritta.

Sicuramente, la scrittura si sviluppa successivamente al parlato, ma ciò non priva questo codice del suo valore: non tutti i testi scritti nascono da una precedente elaborazione orale (Romaine 1982). Non c'è dubbio che la scrittura sia un'invenzione tecnologica sviluppata per trasmettere un messaggio, ma gradualmente, questa tecnologia, nata come registrazione del parlato, acquisisce delle regole di elaborazione proprie: basti pensare ai testi giuridici o ai testi narrativi che non nascono come trascrizione di un messaggio orale; sono modelli di trasmissione esenti dalle caratteristiche della lingua parlata (vd. Testo 1).

Artigo 2.º

(Estado de direito democrático)

A República Portuguesa é um Estado de direito democrático, baseado na soberania popular, no pluralismo de expressão e organização política democráticas, no respeito e na garantia de efectivação dos direitos e liberdades fundamentais e na separação e interdependência de poderes, visando a realização da democracia económica, social e cultural e o aprofundamento da democracia participativa³¹.

Le funzioni dello scrivere e del parlare sono diverse fra loro e rispondono “a esigenze diverse della comunità o del singolo parlante che li usa ed assumono tipicamente forme diverse” (Bazzanella 2008: 38). Come scrive Halliday (1985), scrivere e parlare rappresentano due modi di fare cose diverse, non solo modi alternativi di inviare lo stesso messaggio. “La scrittura si sviluppa qualora la lingua debba assumere nuove funzioni nella società. Queste tendono ad essere funzioni prestigiose, associate alla cultura, alla religione, all’amministrazione e al commercio” (Halliday 1985 [1992]: 9). Pertanto, è corretto parlare di “modalità” per distinguere le due forme di rappresentazione del linguaggio (modalità scritta e modalità orale). Quando si parla di lingua scritta e orale, ovvero di testi scritti e testi orali, si deve tener conto di tre aspetti importanti e interconnessi fra loro: natura del mezzo (orale o scritto), funzione svolta dal testo e forma. Pertanto, un testo che usi il mezzo orale, per cui si ha una produzione di processi, avrà una determinata forma utile per svolgere determinate funzioni. Ci sono cose di cui si parla e cose di cui si scrive, o meglio, ci sono differenze formali tra quello di cui solitamente si parla (e per quale motivo se ne parla) e quello di cui solitamente si scrive (e perché se ne scrive).

I lavori sulle differenze tra Scritto e Parlato vantano ormai una tradizione piuttosto lunga, diversi sono stati i tentativi di stabilire cosa sia lo Scritto e cosa sia il Parlato, quali caratteristiche appartengano ad un codice e quali all’altro. Varie ricerche, con varie metodologie e approcci teorici differenti, hanno però prodotto una visione poco uniforme sulle caratteristiche ideali di entrambe le forme tradizionali di produzione linguistica (Biber 1988). Tuttavia, è possibile rintracciare in varie ricerche sulla variazione diamesica una serie di costanti, di caratteristiche che identificano la produzione testuale orale e la produzione testuale scritta. Come scrivevano Parisi e Castelfranchi (1979), esistono due modi di

³¹ Articolo Secondo della Constituição da República Portuguesa VII Revisão Constitucional (2005).

considerare i rapporti e le differenze tra lingua parlata e lingua scritta. Il primo modo concepisce la lingua scritta come una rappresentazione grafica della lingua parlata, come trascrizione. Non c'è dubbio che la differenza più evidente tra le due modalità sia appunto il mezzo fisico utilizzato per la trasmissione di un messaggio. La lingua parlata si acquisisce a più livelli e si apprende con anni di studio, mentre la lingua scritta prevede la capacità di saper leggere e scrivere (competenza appresa e non acquisita). Il secondo modo di concepire le differenze tra i due codici linguistici va “al di là della diversità del mezzo fisico usato nella comunicazione” e invade “tutti i meccanismi cognitivi e sociali che stanno dietro la produzione di segnali fisici o la loro ricezione” (Parisi, Castelfranchi 1979:170).

Testo 2

Portugal é a razão de ser do compromisso solene que acabo de assumir. Aqui nasci, aqui aprendi com meus Pais a falar a língua que nos une e une a centenas de milhões por todo o mundo. Aqui eduquei os meus filhos e espero ver crescer os meus netos. Aqui se criaram e sempre viverão comigo aqueles sentimentos que não sabemos definir, mas que nos ligam a todos os Portugueses. Amor à terra, saudade, doçura no falar, comunhão no vibrar, generosidade na inclusão, crença em milagres de Ourique, heroísmo nos instantes decisivos. É para Portugal, para cada Portuguesa e para cada Português que vai o meu primeiro e decisivo pensamento. Feito de memória, lealdade, afeto, fidelidade a um destino comum. Senhor Presidente da Assembleia da República, Senhor Dr. Eduardo Ferro Rodrigues, Na pessoa de Vossa Excelência, saúdo a representação legítima e plural da vontade popular expressa na Assembleia da República. E garanto a solidariedade institucional indefectível entre os dois únicos órgãos de soberania fundados no voto universal e direto de todo o Povo que somos. Senhor Professor Doutor Aníbal Cavaco Silva, Ao percorrer, num imperativo exercício de memória, a longa e singular carreira de serviço à Pátria de Vossa Excelência - com uma década na chefia do Governo e uma década na chefia do Estado, que, largamente, definiram o Portugal que temos - entendo ser estrito dever de justiça - independentemente dos juízos que toda a vivência política suscita - dirigir a Vossa Excelência uma palavra de gratidão pelo empenho que sempre colocou na defesa do interesse nacional - da ótica que se lhe afigurava correta, é certo - mas sacrificando vida pessoal, académica e profissional em indesmentível dedicação ao bem comum³².

Testo 3

Por exemplo, em são pedro de muel, eu, num concurso que fomos lá em pataias, precisamente, em pataias, com um grupo de rapazes cá de espinho, fomos para a, para a, pescar, para as rochas. A certa altura, estávamos atrás duma rocha, o mar estava um bocado picado, e um desses rapazes que é o meu cunhado, pôs-se lá, ele tem a mania de ir para a frente não é, ele quer pescar tudo, quer sempre arranjar taças. E tem tido sorte com isso porque já teve três e eu inda só tive uma, que foi nesse concurso. A certa

³²Discurso de Tomada de Posse do Presidente da República Assembleia da República, 9 de março de 2016 [http://www.presidencia.pt/?idc=22&idi=103410]

altura vem uma onda, era um dia de, de chuva e ele apanhou um banho terrível, ficou todo molhado e não conseguia sair de lá de cima, não é. Começa a dizer: «ó np, vem cá baixo, vem-me buscar, vem-me ajudar, pá, eu não posso sair, pá.» a cana foi para um lado, o cesto para o outro, e ele atrapalhado, e, então, eu disse: «espera aí um bocado.» também fiquei todo molhado e a certa altura quando viemos para trás, lá nos metemos atrás dumas rochas a secar, estávamos encharcados, completamente encharcados. E eu; essa foi uma das cenas que tivemos, a outra foi lá em, no cabo do mundo³³ (PF 0106)

Parlando di oralità e parlato è importante fare una distinzione: come scrive Nencioni (1976 [1984]), la lingua parlata non si identifica con la lingua orale e i testi qui proposti (2, 3) sono un chiaro esempio di una differente oralità. Il primo è il discorso ufficiale del Presidente della Repubblica Portoghese, carico di solennità, di un lessico ricercato e caratterizzato da un grado di formalità molto alto. Il Testo numero 3 è la trascrizione della risposta di un uomo intervistato per la costruzione del corpus *Português Fundamental*. È un testo, ‘disordinato’ con varie marche di parlato non monitorato. È possibile, pertanto, pensare alla lingua orale come un sovrainsieme in cui rientra il sottoinsieme della lingua parlata (fig. 1). Rientrano, infatti, nella lingua orale “a) testi più o meno altamente formalizzati, come lezioni accademiche, orazioni, preghiere, formule rituali, canti e filastrocche, ecc.; b) testi scritti, letti ad alta voce; c) il discorso di comunicazione immediata e spontanea” (Nencioni 1976[1984]: 2).



Figura 5 Oralità

È importante notare che parlare di ‘scritto’ e di ‘parlato’ mantiene l’analisi su un piano molto generale, poco approfondito perché non si prendono in considerazione tutti gli aspetti

³³Intervista numero 106 del corpus di portoghese parlato “Português Fundamental” (Nascimento *et ali.*)

contestuali che hanno un ruolo decisivo sulla natura di un testo stesso, sia esso scritto oppure orale; non si possono escludere l'analisi della natura diastratica e diafasica di una produzione linguistica.

Dobbiamo concludere che si tratta di distinguere e analizzare diversi modi di comunicare all'interno sia del parlato che dello scritto, abbandonando l'idea che si tratti di due modi monolitici e contrapposti. [...] Si tratta di far rientrare lo studio dello scritto e del parlato nell'ambito di una etnografia della comunicazione, ciò è di una descrizione e poi di una teoria sistemica delle diverse situazioni comunicative che si presentano in una società, e dei meccanismi cognitivi e sociali che stanno dietro a ciascuna di esse. (Parisi, Castelfranchi 1979: 175)

Già De Mauro (1970) considerava l'opposizione tra scritto e parlato rigida e troppo semplice e Hymes (1972; 1974), studioso della competenza comunicativa³⁴, aveva proposto l'eliminazione della gerarchia tra scritto e parlato per analizzare Scritto e Parlato come sistemi linguistici diversi fra loro. Una distinzione a due termini come quella "scritto-parlato" è riduttiva e semplicistica perché non prende in considerazione le varie possibilità intermedie che esistono tra parlato-parlato e scritto-scritto. Nencioni (1976 [1984]) aveva proposto di superare la dicotomia scritto-parlato a favore di un *continuum* che può meglio rappresentare la realtà.

Vari studiosi hanno considerato i testi in base a parametri funzionali o situazionali, cioè a dicotomie come formale/informale, interattivo/non interattivo, letterario/colloquiale, semplice/elaborato. Biber (1988) propone di superare la visione dicotomica formale/informale, interattivo/non interattivo, semplice/elaborato ecc. per considerarli come dimensioni che costituiscono dei *continuum* di variazione (anziché poli discreti). È più produttivo parlare di "più o meno formalità" sul *continuum*, che di variazione formale/informale. Ogni dimensione si definisce per una serie distinta di caratteristiche linguistiche che co-occorrono; ogni dimensione è associata a delle funzioni comunicative specifiche; ogni dimensione è associabile a dei "*patterns of register variation*"³⁵ (Biber e Vázquez 2008: 536).

Quanto esposto, evidenzia l'idea che la produzione linguistica non può essere vista in maniera dicotomica scritto-parlato. Non basta che la lingua sia realizzata oralmente per essere

³⁴Ogni parlante ha una competenza di base, grammaticale, della propria lingua che include la fonologia, la sintassi e la semantica. A questa, si aggiunge una competenza comunicativa che riguarda la coscienza formale della variazione diastratica, diafasica e diamesica.

³⁵ Sul concetto di registro ci si soffermerà nel capitolo sui tratti linguistici del parlato filmico.

considerata parlata, così come non basta che un testo sia scritto per essere definito simile al testo di una lezione universitaria:

A oralidade é uma característica essencial da língua falada, mas não suficiente, o que faz com que notícias transmitidas por rádio e televisão, por exemplo, se caracterizem pela oralidade, mas não pelo caráter falado. São de fato, textos escritos realizados oralmente. (Rodrigues 1993: 31).

Uno schema che potrebbe rappresentare le modalità di trasmissione del messaggio potrebbe essere un insieme di cerchi che si intersecano in un'area specifica. Quest'area specifica collega gradualmente i vari insiemi, aumentando verso un polo e diminuendo verso l'altro. Tutto il resto della produzione umana si trova in mezzo alle due forme linguistiche principali, miscelando le caratteristiche di un codice con quelle dell'altro.

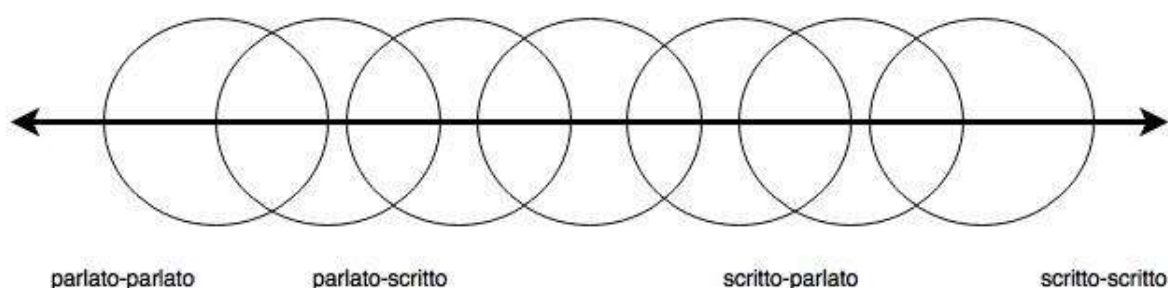


Figura 6 serie di cerchi che individuano il *continuum* delle produzioni linguistiche

Parlato e Scritto, pertanto, si posizionano su una linea immaginaria che ha queste due modalità come poli estremi: parlato-parlato e scritto-scritto; dove per parlato-parlato si considera la conversazione *tout court* e per scritto-scritto un testo formale (per esempio il codice civile o un testo scientifico):



Figura 7 *continuum* parlato - scritto

Uno schema semplice come questo (fig. 7) consente di illustrare con facilità che, agli estremi di questo segmento, si pongono due modelli della comunicazione basati su caratteristiche ben definite e che fanno uso di modelli e generi testuali ben definiti. All'interno di questo segmento si collocano varietà ibride di comunicazione che mischiano i vari generi testuali e comunicativi.

Le due modalità testuali o linguistiche (Scritto e Parlato) sono caratterizzate da una specifica densità lessicale del messaggio, da una frammentarietà del messaggio stesso, da una distanza emotiva tra produttore e ricevitore del messaggio, da una distanza temporale tra produttore e ricevitore del messaggio, da un utilizzo di strumenti pragmatici e contestuali da parte di produttore e ricevitore del messaggio, da un grado di pianificazione differente, da un modo pragmatico di organizzazione del testo diverso e da un legame con il contesto che varia in base appunto alla modalità (vd. Berruto 1997). Tuttavia, tanto lo scritto quanto il parlato possono andare nel senso opposto a quanto appena affermato. Si possono presentare casi in cui la comunicazione orale sia distante, mentre un testo scritto sia più vicino, all'immediatezza (è il caso della *chat* su internet o di un biglietto lasciato sul frigo di casa). Queste considerazioni rendono il rapporto tra lingua parlata e lingua scritta molto più complesso e mettono in crisi l'idea tradizionale della variazione su assi perché le proprietà generali, alla base delle due modalità che differenziano lo scritto dal parlato, interagiscono fra di loro "mischiando le carte"; rendendo ulteriormente più articolato il *continuum* scritto-parlato. Questo è avvenuto di pari passo con lo sviluppo delle nuove tecnologie.

Le nuove forme di comunicazione (ad esempio quelle mediate dal computer, ma anche i messaggi SMS, come il telefono a suo tempo) hanno definitivamente messo in crisi una dicotomia rigida tra scritto e parlato [...]. La molteplicità delle produzioni attuali sembra caratterizzata dalla presenza di «tratti misti», cioè di tratti canonicamente ascritti al parlato, ma presenti in queste forme particolari di canali scritto: si pensi alla prevalenza dell'immediatezza sulla pianificazione e alla solo parziale cancellabilità. (Bazzanella 2002: 25)

Si definiscono 'miste' tutte quelle forme di comunicazione in cui mezzo e caratteristiche linguistiche si mescolano, come le *mailing list* e i forum su internet in cui si ha una forma scritta con le caratteristiche di una produzione non sorvegliata, tipica del parlato. Anche il parlato filmico, come si vedrà, rientra in queste forme 'miste', perché viene elaborato per iscritto, ma si carica di elementi dell'oralità attraverso l'interpretazione dell'attore.

È interessante vedere come i tratti si incrocino e come la rete di caratteristiche variamente condivise in relazione alle componenti contestuali individuino forme particolari. Le caratteristiche tipologiche dei testi stessi incidono sulla particolare produzione linguistica, rendendo più o meno rilevanti determinate dimensioni di variazione come, oltre al canale orale, la presenza di uno o più parlanti, la presenza di ascoltatori senza diritto di parola, la distanza fisica tra gli interlocutori, l'argomento, il sesso, il gruppo etnico. (Bazzanella 2008: 41)

Come scrive Bazzanella (2008) l'incrocio di caratteristiche, variamente condivise, necessita di specifiche analisi funzionali e contestuali per studiare gli aspetti che influenzano le varie dimensioni di variazione. Ci sono molti testi orali che hanno le stesse caratteristiche di un testo scritto e testi scritti che mantengono le caratteristiche dell'oralità (almeno dal punto di

vista morfosintattico e lessicale), basti pensare alla *chat* su internet o ai *post* pubblicati sui *social network* per capire che la distanza tra i due codici è più astratta che concreta. Si vedano a tal proposito i due testi (4 e 5) come esempi di scrittura non sorvegliata, simili ad un testo di parlato spontaneo (nello specifico si tratta di due testi estratti da blog).

Testo 4

Encontrar outra coisa por aqui. Aquele que encontrou amigos ali, também os encontrará aqui. Somos todos viajantes em o tempo e o futuro de cada um de nós está escrito em o passado. Ou seja, cada um encontra em a vida exactamente aquilo que traz dentro de si mesmo. O ambiente, o presente e o futuro somos nós que criamos e isso só depende de nós mesmos. (Lenda Popular de o Oriente) 19 Seres especiais comentaram: Nem sei o que te diga! Eu era uma miúda (agora já estou mais para o cota) era feliz, passava a vida a rir por tudo e por nada e hoje por vezes dou comgo mais amarga e às vezes até mais cruel, parece que as dores de os outros já não me chocam como chocavam... bem depende de as pessoas... enfim, não sei o que pensar! Vou dormir sobre o assunto lololol Bijinhos Olá!! Estou sempre a procura de ser uma pessoa melhor a cada dia. Sempre querendo aprender, considerando que acho que sei muito pouco. Quero crescer... ³⁶

Testo 5

Se a minha perna não quer eu também me renego! Em aquela altura pensei que não houvesse coisa pior, agora eu sei que aquilo foi apenas o começo de o meu sofrimento! Como disse, sonhei com o meu falecido pai, em o sonho ele estava muito furioso com mim até gritava com mim! Eu tentava segurar a mão de ele, mas ele não deixa e ate chegou a dar-me uma chapada, achei este comportamento de ele muito estranho, pois meu pai nunca bateu em nós nem em a minha mãe. Existem pais que batem bué em os filhos causando mesmo ferimento; também há pais que batem em as mulheres, quando o meu pai ouvisse relatos sobre homens agressivos ele ficava bem furioso. Uma vez lembro-me de que o meu pai que bateu em o nosso vizinho, este vizinho tinha dado uma surra a a filha, uma miúda de quinze anos, e ela ficou sem os dois dentes de a frente! Ela fugiu para o nosso quintal e o meu pai estava em a altura a tomar o matabicho quando viu a miúda³⁷.

È molto facile trovare tratti peculiari del parlato in testi scritti (*chat* o narrazione letteraria finzionale) e tratti dello scritto nel parlato (si pensi ad un discorso pubblico da parte di una carica istituzionale o a una lezione universitaria). Se si prende in analisi, ad esempio, il testo successivo – si tratta di un'intervista riportata per iscritto su un giornale –, si nota che il prodotto finale può essere visto come un esempio di 'pulizia' dei tratti del parlato, nonostante si tratti di un dialogo tra intervistatore e intervistato.

³⁶(<http://acuadoiro.blogspot.com/2010/08/que-tipo-de-pessoa-vive-neste-lugar.html>)

³⁷ (<http://aeppea.wordpress.com/anabela-chipenda-o-mutilado/>)

Testo 6

D: Escreveu "Crepúsculo", o seu primeiro livro, porque sonhou com um vampiro, não foi?

R: "Crepúsculo" foi inspirado por um sonho muito vívido que tive em Junho de 2003, que está transcrito no capítulo XIII do livro – é a cena no prado [quando Bella e o vampiro Edward conversam]. Eu estava tão envolvida naquele sonho que senti a compulsão de o preservar, e foi isso que fez com que comesse a escrever. Quando acabei de registar os acontecimentos desse sonho, quis saber o que ia acontecer àquelas duas intrigantes personagens, por isso continuei a escrever.

D: Ainda lhe acontece ter sonhos com outros personagens? Isso faz parte do seu processo criativo?

R: Nunca mais tive um sonho como aquele, mas também não precisei. O que acontece é que quando tenho personagens interessantes com personalidades fortes, as histórias tendem a escrever-se sozinhas. À medida que explorava o que iria acontecer a Bella e a Edward, as suas famílias e os seus amigos ganhavam vida e isso trouxe-me mais personagens com outros conflitos interessantes para resolver. As personagens realmente ganham vida própria; o problema não é arranjar mais histórias, o problema está em moldá-las numa determinada direcção³⁸.

Da una concezione dicotomica, che contrappone l'orale e lo scritto attraverso dicotomie del tipo formale/informale (per cui lo scritto è formale e l'orale è informale) si è passati, negli ultimi tempi, a “una concezione scalare e, recentemente, a una concezione prototipica secondo cui la varietà specifica risulta più o meno centrale o periferica rispetto alla situazione canonica” (Bazzanella 2008: 41). La concezione prototipica riesce a rappresentare le diverse intersezioni tra Scritto e Parlato “ed è adeguata soprattutto alle varie forme ‘miste’ di comunicazione indotte da nuove tecnologie” (Bazzanella 2008: 41).

Differenze tra scritto e parlato

Per meglio inquadrare la questione, è opportuno soffermarsi sulle differenze tra Scritto e Parlato e Scritto/scritto in contrapposizione al Parlato/parlato. Per questo motivo si presentano, a seguire, due testi diversi tra loro per origine, ma simili per resa testuale (cioè, per la loro vicinanza allo standard), entrambi tratti da due testate ufficiali divulgative.

Testo 7

“O estudo corrobora provas anteriores de que o ébola é como a maioria dos outros vírus, causando um espectro de manifestações, incluindo a infecção minimamente sintomática. Fornece provas importantes nesse aspecto”, diz Eugene Richardson, citado num comunicado da sua universidade. “Também significa que uma parte importante das transmissões pode ter passado sem

³⁸ (<https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/entrevista-integral-com-stephenie-meyer-229924>)

detecção durante o surto. Isto mostra que houve muito mais transmissão de humano para humano do que pensávamos.” (...) Embora o estudo não possa identificar a altura exacta das infecções das 14 pessoas ou que não tenham mesmo tido sintomas, o estudo levanta novas questões, como saber o que têm estas pessoas para resistir ao vírus. Ou será que quem é assintomático o transmite? Isto não se sabe (mas sabe-se que os doentes sobreviventes podem passá-lo pelo sêmen meses após o fim dos sintomas). “Não o transmitem da maneira usual, por vômitos e diarreia. Mas não é claro se o conseguem transmitir nas relações sexuais”, diz Eugene Richardson³⁹.

Testo 8

Recorrendo a modelos informáticos e a ensaios laboratoriais, os cientistas estudaram a maneira como o eixo do cabelo curvo é influenciado pela interacção entre a gravidade, a textura e o folículo que dá origem ao fio de cabelo. Folículos assimétricos geram cabelos ondulados e folículos simétricos produzem cabelos lisos. Quanto maior for o tamanho do cabelo encaracolado mais complexa pode ser a sua estrutura, assegura um estudo publicado na revista da Sociedade Americana de Física. Embora o cabelo liso se desenvolva de forma linear ao emergir do couro cabeludo, o cabelo encaracolado pode desenvolver-se em espirais ou até mesmo dobrar-se sobre si. Esta geometria única pode tornar o cabelo encaracolado vulnerável ao calor quando está a ser esticado ou seco. Na Universidade Purdue, os cientistas querem determinar que temperaturas de cabeleireiro maximizam a saúde dos cabelos⁴⁰.

Quando si parla di lingua parlata e lingua scritta, la prima distinzione che viene in mente è che un testo Parlato, a differenza di un testo Scritto, contiene errori, frasi brevi, esitazioni, false partenze, e altre caratteristiche soprasegmentali che un testo scritto non conterrà, perché precedentemente pianificato (cfr. Halliday 1985 e Nencioni 1976[1984]). Tradizionalmente, lo Scritto è stato concepito come strutturalmente elaborato, complesso e astratto, mentre il Parlato è concreto, dipendente dal contesto, e strutturalmente semplice. Una seconda considerazione riguarda il mezzo: il Parlato utilizza il canale fonico-acustico, mentre lo Scritto sfrutta quello grafico-visivo. Inoltre, lo Scritto è permanente (resta a disposizione per essere letto oltre il momento di produzione), mentre il Parlato è transitorio. Inoltre, la scrittura è sinottica e il parlato è dinamico (cfr. Koch 1986; Koch e Oesterreicher 1990; Halliday 1992).

Le caratteristiche che distinguono il parlato (tipico) dallo scritto (tipico) sono da riportare in parte alla differente natura semiotica del mezzo di trasmissione del messaggio, che impone una serie di limitazioni e di scelte preferenziali alla strutturazione del messaggio stesso; in parte alle condizioni situazionali di produzione, che rendono il parlato molto più indessicale e legato alla specifica interazione interindividuale; in parte infine all'architettura stessa della lingua che prevede e assegna certe funzioni piuttosto che altre, e

³⁹(<https://www.publico.pt/ciencia/noticia/virus-do-ebola-nem-sempre-cao-sintomas-1751180>)

⁴⁰(<https://nationalgeographic.sapo.pt/ciencia/actualidade/801-a-ciencia-dos-caracois>)

quindi una certa collocazione nel repertorio, alle varietà tipicamente scritte rispetto a quelle tipicamente parlate, meno soggette al controllo normativo. (Berruto 1997: 8)

Le due modalità linguistiche possono essere distinte considerando due parametri caratterizzanti parlato e scritto: la distanza e la vicinanza. Caratteristica del Parlato è una certa vicinanza comunicativa tra chi produce il messaggio e chi lo recepisce; mentre lo Scritto è caratterizzato da una distanza comunicativa; un messaggio per iscritto può essere letto dopo anni, senza che chi ha scritto il messaggio e chi lo legge si incontrino mai. Koch (2001a) identifica due parametri: immediatezza e distanza, considerati come caratteristiche delle due modalità. L'immediatezza è il tratto peculiare del parlato; mentre la distanza è il tratto tipico della scrittura. I due parametri proposti da Koch (2001a) presentano la compresenza dell'interlocutore durante l'elaborazione della comunicazione. Il rapporto tra parlante o scrivente e ricevente è inteso in termini psicologici di distanza o vicinanza, di condivisione o meno tra gli astanti. L'ancoraggio e il distacco, presenti nella tabella 1, si riferiscono alla possibilità di usare (o meno) elementi deittici nella comunicazione. In linea di principio lo scritto è identificabile con la distanza, mentre il parlato si identifica con l'immediatezza.

Parlato	Scritto
Immediatezza	Distanza
Comunicazione privata	Comunicazione pubblica
Interlocutore familiare	Interlocutore sconosciuto
Emozionalità forte	Emozionalità debole
Ancoraggio pragmatico e situazionale	Distacco pragmatico e situazionale
Ancoraggio referenziale	Distacco referenziale
Compresenza spazio-temporale	Distanza spazio-temporale
Cooperazione comunicativa intensa	Cooperazione comunicativa minima
Dialogo	Monologo
Comunicazione spontanea	Comunicazione preparata
Libertà tematica	Fissità tematica

Tabella 2 (Koch 2001a:18)

Parisi e Castelfranchi (1979) propongono un modello esplicito e teorico utile per l'analisi delle distinzioni tra parlato e scritto, che aggiunge fattori cognitivi e sociali validi per un quadro generale della produzione testuale nell'ambito di una visione etnografica della comunicazione. I 15 parametri proposti da Parisi e Castelfranchi (1979) possono essere utilizzati per analizzare e classificare le diverse situazioni comunicative, cioè la produzione testuale, alla luce del *continuum* scritto-parlato presentato in precedenza. In altre parole, in

linea con Biber (1988) si propone una visione di questi parametri come dimensioni caratterizzanti la produzione testuale (scritta o orale che sia) che variano tra ‘Alto/Basso’ come poli delle dimensioni di seguito presentate:

1. Quantità della pianificazione:

una maggiore o minore organizzazione testuale può identificare il testo come orale o come scritto. Maggiore pianificazione è un tratto caratteristico dello scritto per esempio.

2. Pianificazione in anticipo:

molti testi sono pianificati a priori, prima della produzione. L’organizzazione anticipata è una caratteristica dei testi scritti più che dei testi orali.

3. Esplicitazione della gerarchia di scopi:

esplicitare gli scopi vuol dire permettere al ricevente di raggiungere il significato superficiale del testo e, attraverso le inferenze, un significato che va oltre il testo (sovrascopi). Un testo elaborato perché siano chiari scopi e sovrascopi sarà molto probabilmente un testo scritto.

4. Unicità della meta:

la comunicazione può avere uno o più scopi che hanno un valore gerarchico all’interno del testo. Lo scopo principale della comunicazione può essere definito “meta” del discorso, ogni testo può avere una meta composta da diversi scopi pertanto e un testo di questo tipo sarà più vicino all’oralità perché, nel parlato, è difficile che ci sia una sola meta da raggiungere. Nei testi scritti, come i testi giuridici o scientifici, l’obiettivo è uno solo.

5. Omogeneità del piano:

lo scritto è caratterizzato da una maggiore omogeneità di scopi, c’è una distribuzione testuale, degli scopi comunicativi, organizzata in modo ordinato. Il parlato invece è disomogeneo, è caratterizzato da una distribuzione quasi casuale degli scopi comunicativi e il testo stesso si confonde con i tratti prossemici che rendono appunto poco organizzato il piano testuale.

6. Autonomia del ritmo:

il ritmo dello scritto dipende da chi scrive, mentre il ritmo del parlato dipende da vari fattori tra cui la presenza dell’interlocutore. In generale, è possibile affermare che “la più o meno grande autonomia del ritmo di produzione nello scritto rispetto al ritmo marcatamente eteronomo del parlato è uno dei fattori che sono all’origine delle differenze più importanti che si osservano tra scritto e parlato” (op. cit.: 182).

7. Permanenza del segnale:

la permanenza è il parametro più appariscente che differenzia lo scritto dal parlato: lo scritto è permanente mentre l'orale è passeggero.

8. Correggibilità:

la correggibilità è legata a parametri della pianificazione e del ritmo autonomo. La correggibilità del parlato è diversa da quella che si ha nello scritto: la prima non cancella quello che è stato prima detto e poi modificato; la seconda permette una versione finale del testo senza che chi lo legge sappia delle modifiche apportate.

9. Uso di mezzi ausiliari di comunicazione:

lo scritto si fonda sull'uso della parola, non ci sono altri mezzi utilizzabili. Il parlato può sfruttare vari strumenti contestuali come i tratti prossemici, i tratti soprasegmentali, la deissi spaziale e temporale.

10. Fungibilità:

questo parametro riguarda l'interdipendenza (o meno) tra messaggio e forma con cui viene presentato il messaggio. Secondo Parisi e Castelfranchi (1979) il parlato è fungibile nel senso che l'importante non è la forma ma il messaggio veicolato.

11. Livello scopistico:

questo parametro, relativo alla concretizzazione linguistica di un atto comunicativo, non è molto utile per specificare le differenze tra scritto e parlato ma è interessante per un'analisi della comunicazione in genere. Secondo gli autori, però, il livello scopistico, cioè un'espressione linguistica per atto comunicativo, è più attinente allo scritto che al parlato (vicino a sua volta anche agli atti comunicativi non linguistici).

12. Tipo di interazione:

questo parametro riflette una grande distinzione tra scritto e orale: il primo non prevede un pubblico presente che interagisce durante la costruzione del testo; il secondo prevede un interlocutore che agisce attivamente e/o passivamente sulla costruzione della propria parte di testo da parte del parlante.

13. Destinatario:

il destinatario può modificare la forma in cui il testo viene prodotto, che sia scritto o orale. L'amico a cui si scrive per e-mail e una folla in attesa di un pubblico comizio hanno esigenze testuali diverse fra di loro.

14. Valutazione sociale:

la valutazione da parte di un pubblico più o meno grande (anche solo un interlocutore) prevede un'elaborazione attenta alla costruzione testuale. I criteri per valutare un testo sono più rigorosi per lo scritto che per l'orale.

15. Definizione della situazione o scopo del comunicare:

definire lo scopo della comunicazione vuol dire esplicitare chi parla di cosa e con che ruolo nella discussione stessa. Una situazione comunicativa può essere una discussione scientifica, un litigio tra due conoscenti, una chiacchierata a tavola, ecc. (dagli esempi appena presentati, pare chiaro che gli autori indichino questo parametro come più vicino al parlato che allo scritto).

Riassumendo si può ribadire, come si diceva all'inizio di questo paragrafo, che le due produzioni linguistiche non si differenziano solo per il mezzo utilizzato, ma per dei tratti salienti che distanziano le due forme di comunicazione. Lo scritto è caratterizzato da una situazione comunicativa non condivisa, una distanza tra chi emette il messaggio e chi lo riceve, tempi di produzione che permettono maggior coerenza e precisione testuale (lessicale, sintattica), segni di interpunzione; mentre il parlato è caratterizzato da una situazione comunicativa interattiva composta da un maggior uso della deissi situazionale, prossemica, poca organizzazione testuale, false partenze, riformulazioni, costruzioni semplici e costruzioni marcate, marcatori discorsivi, prosodia, fenomeni intonativi, tratti paralinguistici (vd. Berruto 1997: 39). Il testo parlato si scosta da un testo scritto per la "frammentarietà sintattica e semantica e per l'uso massiccio di segnali discorsivi" (Berruto 1997: 41). Il tessuto testuale e il flusso informativo sono spezzati, mancano di una coesione generale che invece è tipica di un testo scritto: la progettazione agisce su segmenti di discorso per lo più brevi e la macrosintassi risulta scollegata.

Il parlato filmico

Il parlato filmico è una varietà di lingua trasmessa, un testo programmato e adattato con la finalità di sembrare autentico, attraverso l'interpretazione dell'attore. Il parlato filmico e più specificatamente i dialoghi filmici (vd es. n° 5) presentano alcune caratteristiche differenti da quelle del Parlato. Considerando l'uso del dialogo filmico come modello di una lingua connotata come realistica, verosimile, ma al contempo sottoposta a tutta una serie di filtri mediati dalla scrittura e orientati alla comprensibilità e alla riconoscibilità da parte del destinatario, si evidenziano i vincoli che il dialogo filmico intesse con schemi di conoscenza e strutture legate alle aspettative del destinatario ovvero a ciò che il destinatario, lo spettatore, si aspetta che il parlante, il personaggio finzionale, dica – e che tipo di linguaggio utilizzi – in quella precisa situazione comunicativa. (De Rosa 2007d: 54).

Esempio 5

V1(M.A.U): Continuas sem fazer nenhum, pá? Só vês essa merda.
V2(M.A.U): Mas que é isso, pá?! Respeitinho com os clássicos, pá! Eheheheh! Juventude!... Eh pá, muita bom.
V3(M.A.U): Ouve lá, emprastas-me o portátil, hoje?
V1(M.A.U): Ouve lá, bater à porta, não? Pá, é simples.
V3(M.A.U): Porque é que eu preciso de bater à porta?
V1(M.A.U): Porquê? Porque eu podia estar acompanhado. Podia ter aqui alguém. Chama-se privacidade.
V3(M.A.U): Ya, tens muita piada...
V1(M.A.U): Eu sou um gajo com muita piada.
V3(M.A.U): Ya, tens muita piada.
V1(M.A.U): Tenho piada porquê, ó palhaço?
V3(M.A.U): Duas razões, meu. Primeiro, tu ganhas a vida a fotografar a privacidade dos outros. E, no entanto, achas que tens direito à tua, não é? E depois já não tens sexo há quanto tempo? Que... Seis meses? Desde que andaste a comer aquela gordinha lá da festa do Lux, não é? Mas no entanto achas que precisas de privacidade. (ABP)

Come scrive Rossi (2006), il messaggio iconico del prodotto audiovisuale ha un ritmo “etereotrainato”, cioè la fruizione del film è soggetta a tempi e ritmi imposti da altri e non dallo spettatore (*feedback* o altre tecniche del racconto o del montaggio) e questo implica dei vincoli interpretativi. Si tratta di un processo di decodificazione (quella del prodotto audiovisivo in generale da parte dello spettatore) che attiva un'intelligenza di tipo simultaneo, perché combina vari livelli di decodifica - a differenza del processo di decodifica sequenziale che si attiva durante la lettura, (da sinistra verso destra o nel verso contrario). Nella visione di un film, lo spettatore deve unire i vari codici posti di fronte ai suoi occhi per riuscire a decodificare il messaggio.

Provando a schematizzare prototipicamente le produzioni linguistiche, scritte da una parte e orali dall'altra, potremmo trovarci di fronte ad una suddivisione del tipo “testo che si legge –

testo che si guarda” (Rossi 2006, Simone 1991; Bazzanella 2002). Prendendo come riferimento un romanzo (testo narrativo) come prototipo di Scritto, è possibile ribadire quanto già espresso da Rossi (2006) e Simone (1990, 2000): un romanzo ha bisogno di una maggiore conoscenza enciclopedica, cioè un bagaglio condiviso di conoscenze, che permetta la comprensione del testo letto (vd. tabella 3 p.56: un romanzo necessita di un livello di decodificazione superiore a un film). Un film, a sua volta, avrà dei tempi diversi da quelli di un romanzo, sarà autotrainato nel momento in cui si assiste a un film registrato su dvd per esempio, ma nel caso di una visione al cinema, i tempi per la fruizione sono dettati dall'esterno (cioè eterotrainati); mentre i tempi di lettura di un romanzo sono dettati da esigenze personali e perciò è possibile definire il ritmo della lettura come autotrainato. Un romanzo non è conviviale, nel senso che non si legge in compagnia, al contrario del film che può creare dei momenti di convivialità. Il romanzo investe un solo senso, la vista; al contrario del film che investe udito e vista.

Tratti semiotici	Film	Romanzo
Ritmo autotrainato	-	+
Convivialità	+	-
Multisensorialità	+	-
Enciclopedia ⁴¹ condivisa	-	+
Livello zero di iconicità	+	-
Intelligenza attivata	Simultanea	Sequenziale

Tabella 3 tratti semiotici (Rossi 2006: 24 con variazioni)

L'iconicità è vincolante nel film e meno vincolante in un romanzo: nel secondo, le parole hanno la forza creatrice della metafora, nel film ogni cosa rappresenta sé stessa o quello che il realizzatore vuole che rappresenti. La nostra interpretazione è vincolata dal percorso interpretativo dettato dal film stesso. In conclusione, pare qui importante affermare che, nonostante la complessità di un artefatto basato su diversi codici (scritto e parlato), il film rappresenta un prodotto umano più fruibile rispetto al romanzo perché facilita la fruizione dello spettatore.

⁴¹Rossi (2006) parla di *frames*: “depositi di conoscenze stereotipiche condivise che variano al variare della cultura di una comunità” (Cicalese 1999: 178 *apud* Rossi 2006: 24).

Scritto, Parlato e Parlato filmico

Sulla base di queste considerazioni su Scritto e Parlato, viene da sé come il parlato filmico sia in realtà un codice assai complesso “nato dall’intreccio di una pluralità di codici e frutto della transcodificazione, ovvero di quel continuo altalenare tra i livelli scritto e orale” (Rossi 2006: 25). La natura scritta, della sua ideazione, si sviluppa successivamente nell’oralità rappresentata attraverso l’interpretazione dell’attore. La collocazione di questa varietà linguistica si fa problematica, pertanto, quando si cerca di collocarla su quell’asse ideale della diamesia, di cui si è parlato in precedenza.

Tratti linguistici	Scritto	Orale	Parlato filmico
Uniformità delle unità pragmatiche e testuali (turni, frasi, enunciati)	-	-	+
Tendenza alla monologicità	+	-	+/-
Estensione delle unità (turni, frasi, enunciati)	+	-	-
Sovrapposizioni, sporcature e altri “incidenti” dialogici	-	+	-
Pianificazione, coerenza e coesione	+	-	+
Ricorso ad elementi para- ed extralinguistici	-	+	+
Complessità morfosintattica	+	-	+/-
Densità lessicale	+	-	+/-
Presenza del dialetto	-	+	+/-
Polarizzazione in base al genere	+	+	-

Tabella 4 (Rossi 2006: 28)

Rossi (2006) confronta le caratteristiche ‘ideali’ delle due modalità principali, confrontandole con le caratteristiche del parlato filmico (tab. 4). Dal suo punto di vista, il parlato filmico ha, a differenza delle altre due modalità, una certa uniformità per quanto riguarda i turni dialogici. Per quanto riguarda, invece, la monologicità, il parlato filmico si avvicina allo scritto, perché turni monologici nel parlato spontaneo sono rari o assenti. Le sporcature invece, tratto tipico del parlato spontaneo canonico, avvicinano il parlato filmico allo scritto, perché in queste due modalità, turni sovrapposti, riformulazioni e altri tratti distintivi del parlato spontaneo, sono quasi⁴² del tutto assenti per quelle stesse caratteristiche che distanziano lo scritto dal parlato: impossibilità di riportare tutti i tratti paralinguistici e contestuali del parlato nella modalità scritta. Inoltre, caratteristica del parlato filmico è quell’elaborazione previa che è alla base

⁴² Ci sono situazioni, come i litigi, in cui anche nella riproduzione finzionale audiovisiva si registrano sovrapposizioni tra i parlanti.

della modalità scritta. Allo stesso tempo, lo scritto permette una maggiore estensione dei turni dialogici che nel parlato spontaneo canonico, e nel parlato filmico, risulta assente. Come scrive Halliday (1985), lo Scritto, a differenza del Parlato, ha una densità lessicale maggiore e questo può risultare, a seconda dei casi, anche nel parlato filmico.

Tratti linguistici	Scritto	Orale	Parlato filmico
Uniformità delle unità pragmatiche e testuali (turni, frasi, enunciati)	-	-	+
Tendenza alla monologicità	+	-	+/-
Estensione delle unità (turni, frasi, enunciati)	+	-	-
Sovrapposizioni, sporcature e altri “incidenti” dialogici	-	+	-
Pianificazione, coerenza e coesione	+	-	+
Ricorso ad elementi para- ed extralinguistici	-	+	+
Complessità morfosintattica	+	-	+/-
Densità lessicale	+	-	+/-

Tabella 5 (Rossi 2006: 28 modificato)

Si vuole proporre, qui di seguito, una valutazione del parlato filmico come produzione testuale tra Scritto e Parlato, non vincolata a degli esempi specifici di parlato filmico, ma valida in generale, applicando, ad esso, i 15 parametri proposti da Parisi e Castelfranchi (1974) per la differenziazione tra Scritto e Parlato, al parlato filmico. Anche in questo caso, seguendo Biber (1988), i parametri saranno trattati come dimensioni di variazione. ‘Alto’ e ‘Basso’ sono i due poli di variazione verso cui tendono le varie dimensioni.

1. Quantità della pianificazione:

la pianificazione nell’elaborazione del parlato filmico è alta per la sua elaborazione come testo scritto e variabile nella sua resa orale dipendendo, in questo secondo caso, da quel transfert tra testo scritto e attore che si innesca durante la rappresentazione.

2. Pianificazione in anticipo:

il parlato filmico è sicuramente un testo pianificato in precedenza, quanto meno nelle sue linee generali. Questo avvicina il nostro oggetto di studio alla produzione scritta.

3. Esplicitazione della gerarchia di scopi:

com’è stato detto in precedenza, esplicitare gli scopi vuol dire permettere al ricevente di raggiungere il significato superficiale del testo e, attraverso le inferenze, un significato che va oltre il testo (sovrascopi). Secondo Parisi e Castelfranchi (1979), questo parametro dovrebbe individuare principalmente un testo Scritto; non pare, però, qui, particolarmente affidabile

questa posizione, perché non c'è la certezza di poter escludere questo tratto dal parlato. È indubbio, però, che l'esplicitazione della gerarchia degli scopi sia una caratteristica facilmente individuabile nello Scritto e che, in maniera più o meno esplicita, farà parte del parlato filmico per la sua stessa natura di testo pianificato in precedenza.

4. Unicità della meta:

nella definizione di questo parametro è stato scritto: “la comunicazione può avere uno o più scopi che hanno un valore gerarchico all'interno del testo”. Lo scopo principale della comunicazione può essere definito “meta” del discorso, ogni testo può avere una meta composta da diversi scopi; pertanto, un testo di questo tipo sarà più vicino all'oralità perché, nel parlato, è difficile che ci sia una sola meta da raggiungere. Nei testi scritti, come i testi giuridici o scientifici, l'obiettivo è uno solo”. Il parlato filmico, in quanto oralità pianificata, non può avere una singola meta. Pertanto, trattandosi di meta composta per diversi obiettivi, si dirà che il parlato filmico, in quanto rappresentazione della realtà linguistica, è più vicino al parlato spontaneo.

5. Omogeneità del piano:

Come affermato in precedenza, lo scritto è caratterizzato da una maggiore omogeneità e distribuzione testuale. Il parlato invece è disomogeneo, è caratterizzato da una distribuzione quasi casuale degli scopi comunicativi e il testo stesso si confonde con i tratti prossemici, che lo rendono poco organizzato sul piano testuale. Come scrive Beretta (1994), la frammentarietà del parlato è caratterizzata da pause di esitazione o programmazione, false partenze, cambi repentini attraverso autointerruzioni o autocorrezioni. È un parametro fondamentale per una varietà diamesicamente marcata come il parlato filmico. Non c'è dubbio che gli scopi comunicativi sono disposti in maniera previamente organizzata come in qualunque testo scritto, ma la rappresentazione del parlato, in quanto scritto per essere letto come se non fosse mai stato scritto (Gregory 1967), si avvicina alla disomogeneità tipica del Parlato.

6. Autonomia del ritmo:

l'autonomia del ritmo differenzia il mezzo in maniera netta: il parlato spontaneo, nella sua forma dialogica “canonica” prevede un ritmo gestito da tutti i partecipanti. Chi parla e chi ascolta costruisce i tempi del dialogo in base a fattori funzionali e contestuali. Viceversa, nello scritto i tempi sono marcati da chi scrive. Nel parlato filmico il ritmo è gestito attraverso una previa pianificazione che lascia all'attore uno spazio di autogestione all'interno di turni

prestabiliti. Perciò, questo parametro sposta l'ago della bilancia verso lo scritto, per quanto riguarda l'oggetto della presente analisi.

7. Permanenza del segnale:

la permanenza è il parametro più appariscente che differenzia lo Scritto dal Parlato. In questo caso, è palese la permanenza del parlato filmico come prodotto linguistico che rimane a disposizione successivamente alla rappresentazione linguistica stessa. Anche se il film vuole ritrarre un'azione reale nella sua estemporaneità e nella sua durata, la rappresentazione stessa è un prodotto che rimane fruibile al pubblico nel momento successivo all'azione stessa. Pertanto, è possibile affermare che la permanenza del segnale avvicina il parlato filmico allo Scritto.

8. Correggibilità:

la correggibilità, come la pianificazione e il ritmo autonomo, permettono una elaborazione e una rappresentazione del parlato filmico che lo avvicina allo Scritto.

9. Uso di mezzi ausiliari di comunicazione:

La lingua scritta si basa sull'uso del segno grafico per riportare concetti e idee; per fare ciò la lingua scritta deve rispondere a dei requisiti di coerenza e coesione che permettono a un testo di essere intellegibile. Il parlato può sfruttare vari strumenti contestuali come i tratti prossemici, i tratti soprasegmentali, la deissi spaziale e temporale e tutto quanto rientri nell'ambito della presupposizione e della deissi (Cfr. Serianni, 2003). È palese la commistione dei codici nel testo filmico (inteso come insieme di elementi visivi e auditivi) che permette una rappresentazione totale del parlato con tutti i suoi tratti peculiari. Questo avvicina, senza alcun dubbio, il parlato filmico al Parlato.

10. Fungibilità:

secondo Parisi e Castelfranchi (1979), questo parametro, che si riferisce alla relazione tra messaggio e forma, è tipico del parlato; in altre parole, un'alta fungibilità identifica un testo parlato, perché non è la forma che conta, ma il messaggio veicolato. Sebbene non appaia qui come un parametro particolarmente importante, è possibile affermare che la forma nel parlato filmico è molto importante e questo alto livello di fungibilità, in entrambi i testi, permette di avvicinare, ulteriormente, il parlato filmico al Parlato.

11. Livello scopistico:

Si tratta di un parametro utile per l'analisi della comunicazione in genere e ha a che fare con la concretizzazione linguistica di un atto comunicativo. Pur non essendo particolarmente produttivo per specificare le differenze tra scritto e parlato, Parisi e Castelfranchi affermano che il livello scopistico (cioè, un'espressione linguistica per atto comunicativo) è più attinente allo scritto che al parlato (vicino a sua volta anche agli atti comunicativi non linguistici). Questo parametro non pare qui particolarmente esplorabile perché, come dicono gli autori, non indica nessuna particolare differenza tra le due modalità principali della produzione linguistica. Tuttavia, si potrebbe proporre, per questo parametro, una vicinanza del parlato filmico allo scritto perché, data la pianificazione di entrambe le forme testuali, il livello scopistico sarà sicuramente alto, sviluppato in maniera diversa in base alla situazione contestuale ricreata durante la scrittura.

12. Tipo di interazione:

la variazione di questo parametro è importante e netta: nello scritto non c'è interazione perché il testo viene elaborato dal produttore del messaggio e viene poi letto dal ricevente in un momento successivo. In altre parole, il ricevente non interagisce nella costruzione del testo. Al contrario, nel Parlato l'interazione è massima per definizione perché, come scrive Bazzanella (1994), il dialogo è costruito attraverso la partecipazione continua di parlante e interlocutore.

L'interazione nel parlato filmico è un punto cruciale e il parametro può variare in base al livello di dialogo preso in considerazione. Se si considera il dialogo di primo livello tra i personaggi, l'interazione è sicuramente alta. Viceversa, se si considera il dialogo di secondo livello tra film e spettatori, l'interazione è bassissima o pari a zero. Inoltre, in relazione al parlato filmico, i dialoghi possono alternarsi a momenti di parlato fonologico. In questo caso, essendo l'oggetto di studio, di questa ricerca, le trascrizioni del parlato filmico interazionale, è possibile affermare che questo parametro, nel parlato filmico, è alto.

13. Destinatario:

il destinatario può modificare la forma in cui il testo viene prodotto, sia esso scritto o orale. L'amico a cui si scrive per e-mail e una folla in attesa di un pubblico comizio hanno esigenze testuali diverse fra di loro. In generale, però, un testo rivolto a poche persone sarà un testo parlato, mentre un testo rivolto a un destinatario sconosciuto nell'identità e nel numero sarà, probabilmente, un testo Scritto. Prendendo, qui, in considerazione il dialogo spontaneo come

forma canonica di Parlato e un testo letterario come forma canonica di Scritto, si può dire che il parlato filmico è un testo complesso. Si tratta di un parametro critico: se consideriamo il dialogo di primo livello, e quindi le trascrizioni come una produzione testuale con delle caratteristiche proprie che riportano dei testi orali di tipo internazionale personaggio-personaggi(o), si avrà un parametro 'Destinatario' basso (nel senso che è diretto al suo diretto interlocutore). Se si prende in considerazione il dialogo di secondo livello tra film e pubblico, allora ci troveremo di fronte ad una produzione testuale diretta a un pubblico più o meno grande, di gente sconosciuta, a cui trasferire il messaggio e, quindi, il valore del parametro 'destinatario' sarà 'alto'.

14. Valutazione sociale:

come è stato scritto in precedenza per presentare questo parametro, "la valutazione da parte di un pubblico più o meno grande (anche solo un interlocutore) prevede un'elaborazione attenta alla costruzione testuale. I criteri per valutare un testo sono più rigorosi per lo scritto che per l'orale". Non c'è dubbio che questo parametro sia alto nel parlato filmico, avvicinandolo pertanto allo scritto.

15. Definizione della situazione o scopo del comunicare:

la definizione della situazione comunicativa, analizzata attraverso i componenti contestuali, è alta nel Parlato e bassa nello Scritto, dove lo scopo della comunicazione deve essere ricostruito attraverso specifici stratagemmi stilistici e relativi al genere testuale. Il parlato filmico, per la sua natura diegetica, è sicuramente organizzato in modo da definire le situazioni interazionali rappresentate (alto sarà allora il valore dato al parlato filmico).

Una volta applicati i 15 parametri al parlato filmico, si può notare come la natura di questa produzione linguistica non sia collocabile con precisione in prossimità dello Scritto o dell'Orale. Probabilmente, la valutazione dei parametri potrebbe essere capovolta in base ai singoli esempi di parlato filmico analizzati. Qui, come è stato detto, sono state considerate le trascrizioni di parlato filmico che rappresentano scene interazionali. Questo porta lo studio verso una considerazione delle trascrizioni come produzioni testuali a sé, cioè valutando il testo scritto così com'è interpretato dall'attore che aggiunge, a sua volta, al testo previamente organizzato, altri tratti del parlato per renderlo più vicino all'esperienza del pubblico. Detto ciò, è concepibile uno schema che presenti le differenze tra Parlato, Scritto e parlato filmico nella loro versione canonica, escludendo quei parametri che non incidono particolarmente nella differenziazione.

Parametro	Scritto	Parlato	Parlato filmico
Quantità della pianificazione	Alta	Bassa	Alta
Pianificazione in anticipo	Alta	Bassa	Alta
Esplicitazione della gerarchia di scopi	Alta	Bassa	-
Unicità della meta	Bassa	Alta	Alta
Omogeneità del piano	Alta	Bassa	Bassa
Autonomia del ritmo	Alta	Bassa	Alta (+/-)
Permanenza del segnale	Alta	Bassa	Alta
Correggibilità	Alta	Bassa	Alta
Uso di mezzi ausiliari di comunicazione	Basso	Alto	Alto
Fungibilità	Bassa	Alta	Alta
Livello scopistico	Alto	Basso	Alto
Tipo di interazione	Basso	Alto	Alto
Destinatario	Alto	Basso	Basso/Alto
Valutazione sociale	Alta	Bassa	Alta
Definizione della situazione o scopo del comunicare	Bassa	Alta	Alta

Tabella 6 Parametri di differenziazione Scritto-Parlato-Parlato filmico

Considerando i parametri in cui il valore espresso è netto, senza variazioni, è possibile riproporre qui l'asse diamesico collocando il parlato filmico nel *continuum* scritto-parlato:



Figura 8 Parlato-Scritto-parlato filmico.

In linea del tutto generale, è possibile collocare il parlato filmico a metà strada tra i due poli ideali. Nella sezione successiva si cercherà di esplicitare sotto quali aspetti il parlato filmico rimane legato allo Scritto e quali tratti del Parlato riesce, invece, a rappresentare. Nel resto dello studio, il parlato a cui si farà riferimento sarà quasi sempre quello prototipico dello scambio faccia a faccia, in quanto costituisce il genere di comunicazione principale utilizzato nei prodotti filmici.

Parte IV: Aspetti socio-pragmatici del parlato filmico

La lingua, la norma e la variazione

In questa parte della tesi, sarà presentata un'analisi linguistica del parlato filmico del cinema portoghese (nel corpus di riferimento) che ha per base un approccio funzionale e utilizza alcuni strumenti teorici utilizzati in ambito sociolinguistico e nell'analisi pragmatica (si fa riferimento, tra gli altri, a Biber 1988, 1985; Biber e Conrad 2009; Berruto 1987; Schiffrin 1987; Lopes 1997, Morleo 2011). Per questo questo motivo, questo capitolo ha come titolo “Aspetti socio-pragmatici del parlato filmico”: i tratti linguistici sono rappresentati nel parlato filmico in base alla percezione e alle considerazioni del pubblico. Si vuole evidenziare, in questa ricerca, come i tratti linguistici presenti nel parlato filmico possano identificare un parlante/personaggio, collocandolo in una posizione sociolinguistica definita e riconoscibile dal pubblico, poiché esiste una condivisione di norme linguistiche condivise tra chi crea il parlato filmico e il pubblico, a cui i prodotti filmici sono destinati. Difatti, tutti i partecipanti a questo scambio fanno parte della stessa comunità linguistica e condividono quindi le stesse credenze e le generalizzazioni metalinguistiche sulla lingua portoghese.

È doveroso sottolineare che l'analisi qui proposta e le osservazioni presentate non sono totalmente ascrivibili al parlato spontaneo, perché riguardano il parlato filmico in quanto elaborazione testuale artistica che può riportare tratti specifici ora della modalità scritta ora della modalità orale della lingua (portoghese). Una modalità testuale agente e che influisce sul parlato spontaneo, e agita, cioè che riflette la realtà linguistica e che su di essa è modellata (De Rosa 2007d).

Per affrontare questo tipo di studio, è necessario considerare vari aspetti dell'analisi sociolinguistica che fanno qui da base culturale per lo sviluppo dell'analisi stessa. Che la lingua non possa essere considerata un blocco monolitico è un concetto ormai consolidato nel tempo (come hanno dimostrato, tra gli altri, Coseriu 1973 e Halliday 1985). La stratificazione linguistica riguarda variabili situate, idealmente, su un asse verticale e su un asse orizzontale; la stratificazione orizzontale (definita anche diatopica) riguarda le differenze geografiche (i dialetti); la variazione verticale (definita diastratica) riguarda, invece, la variazione sociale. A queste due dimensioni tradizionalmente accettate, se ne sono aggiunte due nel tempo che riguardano il livello di formalità, il grado di accuratezza e di controllo della norma linguistica (definita variazione diafasica) e la variazione relativa al mezzo utilizzato per comunicare (diamesica) (vd. Coseriu 1973). Prima di iniziare, è importante soffermarsi sull'uso di alcuni strumenti della ricerca sociolinguistica utilizzati qui per l'analisi di una varietà programmata come il parlato filmico. Si pensi, per esempio, ai concetti di “ideologia” e “credenze linguistiche” dei parlanti come concetti utili per la costruzione (da parte degli autori) del

parlato filmico. Attraverso i tratti linguistici necessari a delineare i personaggi, tali concetti aiutano il pubblico nella comprensione della storia narrata. Ancora prima di arrivare ad esaminare concetti, quali “comunità linguistica”, “pregiudizio linguistico” ecc., è necessario soffermarsi su alcuni concetti alla base di questa speculazione: cos’è la norma e cos’è la variazione linguistica. Senza questi concetti, ogni analisi di tipo sociolinguistico rischia di non avere radici salde, ed è per questo che sarà di seguito presentato un breve excursus di tipo storico sull’elaborazione della varietà standard del portoghese europeo e saranno introdotte le coordinate teoriche, cioè, la base teorica da cui parte questo studio.

La variazione, la varietà e la variabilità

Una visione sociale dei sistemi linguistici, e della loro variazione, per poter essere soddisfacente, deve prendere in considerazione la produzione dei parlanti, studiandola lungo i quattro assi dell’analisi linguistica: diacronico, diatopico, diastratico e diafasico. Questo vuol dire che le lingue variano nel corso degli anni, in base all’area geografica in cui sono utilizzate, in base al livello di istruzione e alla posizione sociale del parlante e in base al contesto d’uso. La variazione linguistica riguarda tutte le lingue vive, anche se la percezione della variazione e del cambiamento che i parlanti hanno in relazione alla propria lingua è sfalsata e raramente c’è la consapevolezza del cambiamento in corso; per questo è possibile dire che la lingua varia con il passare del tempo e con il cambiamento della società.

Per diverso tempo, la variazione è stata trascurata dalle correnti teoriche di stampo strutturalista e formalista perché considerata poco rilevante per lo studio del sistema linguistico (Berruto 1987). Negli anni, tuttavia, in particolare grazie agli studi di stampo variazionista inaugurati da Labov (1972), questa caratteristica empirica ha conquistato interesse nel campo degli studi linguistici. La variazione intralinguistica ha guadagnato terreno in ragione del fatto che molti fenomeni di variazione linguistica hanno a che fare con il contesto sociale in cui avvengono, cioè hanno un significato sociale e non sono aleatori ma seguono determinati schemi. Si tratta di fenomeni macrolinguistici, come la variazione geografica, e fenomeni microlinguistici come varietà in base alla pronuncia o a un particolare accento. Come scrivono Mateus e Cardeira (2007), se cambia la società, allora cambia anche la lingua:

Tal como não há língua sem variação, também não há língua sem mudança. O português que falamos e escrevemos, durante o período limitado da nossa vida, varia consoante a nossa idade, a região, o grupo social ou profissional a que pertencemos e, até, as circunstâncias em que comunicamos. Não escrevemos como falamos e falamos de forma

diferente conforme as pessoas a quem nos dirigimos. Quer isto dizer que a língua tem, em cada momento, variação. O mesmo é dizer que o falante tem, a cada momento, a faculdade de escolher una entre todas as variantes possíveis. (Mateus e Cardeira 2007: 20)

Il portoghese europeo è cambiato lungo i secoli nella pronuncia dei suoni, nel vocabolario, nella forma, nel significato e nell'ordine delle parole. All'interno delle lingue romanze, il PE si pone a metà strada tra l'italiano e il romeno (lingue più conservatrici) e il francese (la lingua più innovatrice) e oggi si presenta con delle caratteristiche fonologiche non riscontrabili né in altre varietà romanze, né nelle altre realtà lusofone. Come scrive Gabas Jr. (2006), tutte le lingue parlate nel mondo sono in un continuo processo di cambiamento. Questo cambiamento, però, non è avvertito dai parlanti o non ne sono coscienti, perché i cambiamenti linguistici sono lenti e gradualisti; perché si tratta di cambiamenti parziali, cioè che riguardano solo alcuni aspetti linguistici e non la lingua in toto; perché agisce sulla lingua una forza contraria al cambiamento dovuta a diversi fattori, tra cui mutua comprensione e pressione sociale. Ogni aspetto linguistico, da quello fonetico a quello semantico può cambiare.

Dal punto di vista geografico, la variazione tocca la lingua portoghese non solo a livello di lusofonia, cioè non riguarda solo gli altri paesi in cui il portoghese è lingua ufficiale o nazionale (in America del Sud, Africa e Asia). La variazione tocca il portoghese europeo al suo interno, cioè a livello nazionale: si pensi qui alle differenze fonetiche tra le tre macroaree regionali e alla realtà linguistica del Mirandês⁴³. La variazione diatopica investe la pronuncia,

⁴³ È importante sottolineare che quando si parla di dialetti non ci si riferisce a forme stigmatizzate di parlare una lingua ma "qualquer forma de fala numa língua conforme a região a que pertence o falante" (Mateus e Cardeira 2007: 59). Vari studi sul portoghese europeo hanno confermato un'omogeneità pressoché nazionale, rispetto a lingue come l'italiano che a livello dialettale hanno una realtà linguistica molto frammentata. Nel 1971 Lindley Cintra divide i dialetti del Portogallo tra: • Settentrionali (Trás-os-Montes; Alto e Baixo Minho; Douro e Beira Alta). Questi dialetti sono caratterizzati dal mantenimento delle apicali (<s> e <ss>); sovrapposizione di /b/ e /v/ (betacismo); mantenimento del dittongo [ow] (come in pouço); mantenimento dell'opposizione tra l'affricata [tʃ] e la consonante palatale [ʃ] opposizione quindi tra parole come 'chave' e 'xaile'. A questo breve elenco bisogna aggiungere la dittongazione delle vocali medie [e] e [o] in [je] e [wo] nell'area di Porto. • Centro-meridionali (Estremadura, Beira baixa, Ribatejo, Alentejo e Algarve). I dialetti centro-meridionali, meno conservatori, hanno semplificato il sistema delle sibilanti riducendole a due predorsodentali che caratterizzano il portoghese standard (português padrão) [s] e [z] e presentano come caratteristica distintiva la monottongazione del dittongo decrescente [ej] in [e] che porta a pronunce del tipo ['ferɐ] per feira (cfr. Cintra 1971); la riduzione del dittongo [ow] in [o]. Mateus e Cardeira (2007) aggiungono a questo elenco anche delle caratteristiche tipiche della Beira baixa e dell'Alto Alentejo: palatalizzazione della [u] pronunciata come una [ú] francese; palatalizzazione della [a] pronunciata come una [ɛ]; palatalizzazione della [o] simile ad un [ø] francese. In altre zone del Barlavento do Algarve (cioè sud-ovest del Portogallo) si osservano fenomeni di spostamento nella pronuncia della catena vocale tonica: la [i] è pronunciata come una [e] media, la [e] è pronunciata come [ɛ] e la [ɛ] è espressa come una semivocale [æ] aperta. La vocale [a] è pronunciata come qualcosa di molto vicino a una o aperta [ɔ] – in Mateus e Cardeira (2007) questo suono viene indicato come [ɒ] (mar [mɒr]). Palatalizzazione,

il vocabolario⁴⁴ e alcuni tratti sintattici che permettono una distinzione tra le varie aree geografiche del territorio nazionale portoghese⁴⁵.

“Em relação à variação social, costuma dizer-se que Portugal goza de uma condição de monolinguismo quase absoluto, sendo o português a língua que praticamente todos os portugueses aprendem à nascença e usam ao longo da vida” (Castro 2006: 7).

Pertanto, nel territorio lusitano, la lingua portoghese sembra un “objecto relativamente homogéneo que serve de instrumento quase único de comunicação entre os membros da comunidade nacional, apenas matizado pelos cambiantes de registro cultural, formalismo, grau de intimidade ou expressividade” (Castro 2006: 7).

La variazione si presenta, a livello individuale, nel vocabolario utilizzato, e si concretizza in dialetti e idioletti. Com'è stato detto, la lingua subisce una variazione diafasica: i parlanti usano la lingua in maniera diversa in base al livello di formalità della situazione comunicativa o al grado di familiarità con l'interlocutore. Si parla di stile, o registro informale o formale: più o meno familiare, colloquiale o monitorato.

sempre in quest'ultima area meridionale, della [u] come nelle regioni di Castelo Branco e Portalegre (come una <u> francese e la cancellazione della [u] (<o>) e della [i] (<e>) finali atone (come in tudo [túð]). • Azzorre e Madeira. I dialetti delle isole delle Azzorre e di Madeira presentano delle affinità con i dialetti centro-meridionali, con l'eccezione del dialetto dell'isola di Madeira che è caratterizzato da tratti innovatori perché peculiari di questa area e non riscontrabili in altri dialetti continentali: è il caso della dittongazione delle vocali toniche [i] e [u] che produce una pronuncia come [ˈfejɫ] per filha o [ˈlɛwɐ] per lua. Nelle Azzorre, il dialetto di São Miguel presenta vocali palatali [i̥] e [u̥], con una pronuncia simile a quella francese (simile a quella descritta per la zona della Beira Baixa e dell'Alto Alentejo) e l'innalzamento della [o] tonica ad [u] (es. doze d[u]ze). Nei dialetti centro-meridionali esistono due regioni con delle caratteristiche peculiari: Estremadura e parte della Beira (facenti parte dei dialetti centro-litorali); Ribatejo, Beira Baixa, Alentejo e Algarve (dialetti del centro, parte interna del paese e sud). Queste due aree si distinguono per la pronuncia del dittongo rappresentato come <ei>, che nella parte centro-litorale si conserva come [ej] e ridotto a vocale [e] nella parte centrale, interne e meridionale del paese (è il caso riportato precedentemente [ˈferɐ] per feira – la trascrizione della forma standard sarebbe [fɐj.rɐ] perché nell'area di Lisbona questo dittongo si è mantenuto ma si è trasformato in [ɐj] (leite [l'ɐj.ti]; quem [k'ɐj]). In base a questa uniformità dialettale interna, per molto tempo è stato considerato come tale, cioè come un dialetto del portoghese, anche il Mirandês: un dialetto asturo-leonese parlato nella zona di Miranda do Douro, Trás-os-Montes, Vimioso e al confine con la Spagna (nord-est del Portogallo). Dal 1999 il Mirandês è riconosciuto ufficialmente come lingua a statuto speciale all'interno del territorio portoghese.

⁴⁴Una lingua, come è stato detto cambia anche a livello diatopico, cioè geografico, come dimostra la variazione lessicale presente sul territorio portoghese; si pensi sia all'uso di geosinonimi tra nord, sud e isole e alle caratteristiche fonetiche che differenziano queste tre macro-aree portoghesi. “Se na área ao sul do Tejo se diz *ordenhar* (a vaca), na Serra da Estrela usa-se *mugir* ou *mungir* em em outras regiões *tirar o leite*; as ervilhas são *griséus* no Centro e Leste algarvianos; também no Algarve os amendoins são *alcagoitas*. Em Portugal continental, o *pirilampo* tem, segundo as regiões, muitas designações: na maior parte do território é denominado de acordo com sua anatomia – *luzencu*, *lumencu*, *cagalume*, *ourencu* e *arincu*, *abrecu* -, mas no nordeste transmontano encontram-se outras denominações – *bicho d'el rei*, *bicho ferreiro*, *bicho de lume*, *apaga-lume* etc.” (Mateus e Cardeira 2007: 62).

⁴⁵ Bisogna ricorda che, storicamente, è uno di questi dialetti che s'impone per ragioni storico-politiche sugli altri, diventando la varietà lusitana insegnata a scuola e usata dai mezzi di comunicazione. Questa varietà, definita norma-padrão, o português-padrão, coincidente anche con la norma colta, è il dialetto della zona centro-litorale tra Lisbona e Coimbra (approssimativamente).

La storia della lingua portoghese, come delle altre lingue, è contrassegnata da vari cambiamenti dovuti principalmente all'interazione verbale tra i parlanti⁴⁶: “Usada em comunidade, a língua fisicamente realizada nunca é homogénea” (Marquilhas 2013: 17). Basti pensare alla scomparsa, all'interno delle interazioni quotidiane, del pronome soggetto *vós* e della relativa forma verbale alla seconda persona plurale diretta⁴⁷; all'evoluzione delle forme di trattamento del portoghese europeo che, fino alla prima parte del secolo scorso, prevedeva l'uso di *vossa mercê*, ormai quasi totalmente in disuso⁴⁸; alla variazione in atto riguardo ai

⁴⁶ Dai primi testi ritrovati *Notícia de Fiadores* (1175), *Notícia de Torto* (inizi del XIII secolo) e *Testamento de Afonso II* (1214) fino ai giorni nostri, il portoghese europeo ha vissuto novecento anni di storia fatta di alterazioni dovute a fattori interni ed esterni. Lungo questi secoli la lingua lusitana si è arricchita modificando il suo lessico, la sua morfologia, la pronuncia e la sua sintassi. Prendendo come punto di partenza i suoi primi documenti scritti (atti notarili), è possibile affermare che alla fine del XII secolo la lingua portoghese era già una realtà linguistica utilizzata dal popolo. Mateus (2003) così scrive: “A individualidade da língua portuguesa começou a desenhar-se no domínio do léxico e pode remeter-se para uma data próxima do século VI. A partir dessa época longínqua, a língua falada no noroeste da Península Ibérica (actual Galiza e norte de Portugal) foi-se distanciando das variedades do latim vulgar que lhe eram vizinhas e adquiriu as características fonéticas que nos permitem indentificá-la como o estágio primitivo da língua portuguesa.” (Mateus 2003: 25)

Se i primi testi scritti risalgono al XII secolo è normale pensare che la lingua parlata avesse già una propria identità, benché ancora primitiva, che la distanziava dal modello latino. Il fatto che una lingua sia utilizzata per la produzione di documenti formali, implica che questa lingua abbia già una propria realtà quotidiana. Tuttavia, bisogna aspettare il XII secolo per i primi testi scritti “que revelam a utilização de uma nova língua com autonomia em relação à latina” Mateus (2005: 16). Il portoghese europeo acquisiva le sue caratteristiche proprie già tra VI e VIII secolo, periodo in cui la tradizione filologica fa iniziare il lessico comune del “galego-portoghese”. A partire dai primi documenti ritrovati, la storia del PE è tradizionalmente suddivisa in quattro periodi principali; ovviamente non si tratta di una suddivisione per compartimenti stagni: “entre cada um destes quatro períodos existem fases de transição em que convivem variantes antigas e modernas” (Mateus 2003: 26).

português antigo (XII – XIV)

português médio (XV)

português clássico (fim de XV – até meados do XVIII)

português moderno (A partir do XVIII)

⁴⁷ Il pronome *Vós* è ancora presente nel discorso liturgico come formula allocutiva di cortesia per rivolgersi al divino. Il *Vós* pronome soggetto di 2ª persona plurale (allocutivo plurale diretto) è scomparso, mentre le sue forme pronominali toniche, atone e agglutinate (*Vós/Vos/Convosco*) integrano il paradigma dell'attuale pronome di 2ª persona plurale: *Vocês*.

⁴⁸ Ancora presente nel parlato filmico degli anni Cinquanta, come testimonia il corpus.

participi forti (nominali) e ai participi deboli (verbali)⁴⁹ o all'uso di forme sintattiche come la relativa *cortadora*⁵⁰, per fare solo alcuni esempi.

⁴⁹ Secondo la tradizione normativa i participi doppi di verbi come *pagar* (*pagado* e *pago*) *gastar* (*gastado* e *gasto*) sono così distribuiti: i participi deboli o regolari come *pagado* e *gastado* sono utilizzati con i verbi ausiliari *ter* e *haver*; i forti o irregolari come *gasto* e *pago* sono usati con il verbo *ser*. La realtà linguistica invece ci dice che la maggior parte dei portoghesi usa i participi irregolari come *pago* e *gasto* in tutti i contesti d'uso e non solo nelle modalità espresse dalla grammatica normativa: “cada vez mais os falantes se afastam da prescrição da gramática tradicional que regula, geralmente, o uso dos participios fortes (por serem adjetivais) com os verbos *ser* e *estar*, e o dos participios fracos (por serem verbais) com o verbo *ter* dos tempos compostos” (Marquilha 2013: 33). Capita, tuttavia, di ascoltare frasi in portoghese come “a equipa tem ganho muitos jogos” oppure “os agentes tinham preso muitos indivíduos”. Questo vuol dire che è in corso una tendenza verso la semplificazione dei participi doppi in favore dei participi forti, e che è in atto un cambiamento linguistico - sebbene, per il momento, si può solo registrare una co-occorrenza e una concorrenza di entrambe le forme.

⁵⁰ Un aspetto interessante del PE riguarda le ‘orações relativas’: *As orações relativas são orações subordinadas iniciadas por um constituinte que contém um pronome relativo. Esse pronome está associado a uma posição da frase relativa de que faz parte e refere-se a um termo anterior [segundo o quadro generativista], os pronomes relativos sofrem um movimento, chamado movimento relativo, da sua posição de base para a posição inicial da frase relativa, deixando um vestígio (v) na sua posição de origem.* (Freitas et al. 2005: 76). Le relative costituiscono uno dei tre tipi di subordinata considerate dalla grammatica tradizionale: subordinate complete, avverbiali e aggettivali. Le relative fanno parte delle subordinate aggettivali perché, semanticamente, hanno la stessa funzione degli aggettivi qualificativi. Questa funzione, consiste nell’attribuire una proprietà addizionale al gruppo nominale (cfr. Peres e Móita 1995; Veloso 2014). I pronomi relativi possono essere associati ai costituenti per mezzo di una preposizione. Secondo la grammatica tradizionale, la preposizione segue il movimento del pronome relativo posizionandosi all’inizio della frase relativa insieme al pronome relativo, con il quale formare un costituente relativo. esistono nel PE due forme di subordinate relative considerate marginali dalla norma, e normalmente non descritte nelle grammatiche prescrittive: “*mau grado esse estatuto, estas construções são utilizadas por falantes de diferentes grupos sociais*” (Veloso, 2014: 2127). Sono forme sintattiche legate principalmente all’oralità, ma presenti, talvolta, anche in testi giornalistici (cfr. Peres e Móita 1995). Si prendano ora in considerazione gli esempi di frasi frasi relative (riportati di seguito) presentati in Freitas et al. (2005):

“Falaste-me do livro e eu comprei-o”. In questo esempio è presente il verbo ‘falar’ che richiede l’uso della preposizione ‘de’.

“Comprei o livro de que me falaste”: questa strategia di relativizzazione è quella canonica, cioè accettata dalla grammatica normativa.

A questa però bisogna aggiungerne altre due, disponibili per il PE e che sono utilizzate principalmente nell’oralità: la strategia ‘*cortadora*’ e la strategia ‘*resumptiva*’.

“Comprei o livro que me falaste”: questo è un caso di relativa ‘*cortadora*’, in cui la preposizione ‘de’ che dovrebbe precedere il pronome relativo viene soppressa.

“Comprei o livro que me falaste dele”: questo è un caso di relativa ‘*resumptiva*’. La preposizione, che nella proposizione relativa standard dovrebbe precedere l’elemento relativo, non la precede, ma segue il verbo e rimane al suo posto, non seguendo il pronome relativo. Si crea così una frase agrammaticale del tipo ‘*Comprei o livro que me falaste de’ che viene risolta dal parlante con la sostituzione della preposizione con un altro pronome (*dele*).

Com'è stato presentato in precedenza, ogni società che abbia una propria lingua di cultura, cristallizza una determinata produzione linguistica per farne un modello da seguire per i propri parlanti. È quindi per l'uso che i parlanti fanno della lingua, per l'esistenza di una varietà linguistica che funge da modello e perché la società cambia che una lingua varia nel tempo: un vocabolo o un'espressione possono essere percepiti dai parlanti accettabili in una determinata fase storica e desueti e inaccettabili in una fase successiva della storia di una lingua. Viceversa, può succedere che gli "errori" linguistici di ieri entrino a far parte dello standard di domani. Molte volte i parlanti usano forme o espressioni considerate, da un punto di vista normativo, errori o devianze. Molte volte si tratta di variazioni linguistiche, che possono indicare un cambiamento linguistico in atto stigmatizzato dalla grammatica

In questo caso il *que* perde la sua funzione sintattica, per passare a funzionare come elemento di legame tra due frasi. Tra le tre possibilità disponibili, oltre a quella canonica, la più usata dai parlanti portoghesi è la 'cortadora' - che è poi anche la più recente tra le soluzioni sintattiche del PE. Secondo Móia e Peres (1995) anche la strategia 'resumptiva' è molto frequente nel PE ed entrambe, la 'resumptiva' e la 'cortadora', guadagnano terreno sulla forma canonica. La differenza tra le due forme alternative alla soluzione canonica è che la 'resumptiva', benché nata prima dell'altra, è percepita dai parlanti come fortemente stigmatizzata, mentre la 'cortadora', forma relativamente nuova della sintassi del PE, è sentita dai parlanti come una soluzione alternativa alla norma. Secondo Móia e Peres (1995) la motivazione di questa scelta dei parlanti, è da ricercare nell'influenza che il portoghese brasiliano ha sul PE⁵⁰. È interessante capire se questa variazione si concretizza in base al verbo o alla preposizione ad esso connessa e che nella strategia alternativa è cancellato. Nelle strutture relative e nelle complete, è in atto una semplificazione che risulta appunto nella cancellazione della preposizione. Secondo Freitas et al. (2005) le cause di questa semplificazione sono da ricercare in: 1) Preposizione utilizzata e 2) Verbo utilizzato. In PE sono possibili frasi come 'O menino que eu encontrei era louro' in cui il verbo non implica l'uso di una preposizione prima del pronome relativo *que*; frasi come 'o vestido de que eu gosto é de seda'. In questa seconda frase, il verbo richiede una preposizione (*de*) prima del pronome relativo e così succede per altri verbi e per altre costruzioni tipo 'falar de', 'falar em' 'falar com', 'pensar em' ecc. queste caratteristiche avvicinano di molto il PE al portoghese brasiliano – fatto molto interessante perché in passato, era uno dei punti di distanza tra le due varietà lusofone. Le frasi relative sono tradizionalmente introdotte dal pronome *que* (che), come nell'esempio proposto da Mateus (2007, 70) *o menino que eu encontrei era louro*. Il verbo incluso nella frase relativa non obbliga all'uso di una preposizione e perciò il pronome *que* non è preceduto dalla preposizione. Questo non succede con verbi come *gostar* (*gostar de*) o *falar* (*falar a*; *falar com*; *falar de*) che acquistano un determinato significato in base alla preposizione che li segue. Proposizioni che includono una relativa con il verbo *gostar*, per esempio, devono avere, secondo la grammatica tradizionale, una preposizione che precede il pronome: *O vestido de que eu gosto é de seda* (*ibid.*). Il fenomeno registrato è quello definito delle *relativas cortadoras* che riguarda appunto la soppressione della preposizione richiesta dal verbo (Freitas et al., 2005). Questa alterazione sintattica è molto interessante per lo studio del PE perché, nelle tradizionali grammatiche, la regola sopra indicata è presentata come una delle differenze salienti tra PE e PB. Si può dire che questa caratteristica avvicini pertanto le due varietà. Non è ancora chiaro se si tratta di una mutazione linguistica o di una strategia linguistica, alternativa a quella canonica usata dai parlanti. C'è da dire che mentre la norma riconosce solo quest'ultima (cioè, quella canonica), i parlanti preferiscono la strategia *cortadora*, in quanto avvertita più naturale. Questa sensazione di naturalezza probabilmente è legata alle "sollecitazioni" della varietà brasiliana, a cui i parlanti europei sono esposti sia per la massiccia presenza di immigrati brasiliani, sia per film e telenovelas.

normativa. Si veda l'esempio tratto dalla *Gramática do Português* pubblicata dalla fondazione Gulbenkian nel 2013⁵¹:

Quando o pronome segue a preposição *de* mas é sujeito de uma oração de infinitivo flexionado que exclui a preposição, a contração costuma ser estigmatizada pelas gramáticas tradicionais, quer na fala que na escrita, como se ilustra em “A ideia de [*elas* me virem tarde] irritou-me. (comparar com ?*a ideia delas virem tarde irritou-me*). No entanto, mau grau o estigma, a contração é bastante comum na oralidade e mesmo na escrita menos cuidada. (Raposo 2013: 903)

La variazione si presenta, com'è stato già detto in precedenza, anche tra i due codici principali: scritto e orale. In linea di principio, esiste una norma linguistica per la produzione scritta e delle “regole di comportamento” per la produzione orale. Tuttavia, la realtà presenta una situazione molto articolata, in cui c'è variazione nella produzione concreta, sia scritta sia orale. In base a quello che viene detto si attinge dal patrimonio fonologico, morfosintattico e semantico a disposizione.

La lingua è un sistema dinamico di varietà e facoltà che rappresentano la competenza comunicativa di un parlante: maggiore sarà la capacità di un parlante di saper usare il giusto registro nel giusto momento e maggiore sarà la sua competenza. Chi nasce in una determinata area conoscerà il proprio dialetto ma non conoscerà il dialetto parlato nelle altre aree.

Le scelte dei parlanti riguardano diversi ambiti: lessico, morfologia, pronuncia e sintassi e, come fa notare Coupland (2007), il concetto di varietà (o repertorio linguistico⁵²) conferma il principio di Labov (1972: 208) che non esistono parlanti che utilizzano un solo registro (Labov parla di stile e non di registro) linguistico: “a speech repertoire seems like a closet containing a specified number of clothing items. In this conception, speakers select items from their individual clothing (or speech) repertoires” (Coupland, 2007: 82).

Oltre all'idea di varietà linguistiche, bisogna tener presente anche il concetto di variabilità con cui si intende, in modo generale, una maniera, del soggetto, di esprimersi (Wardhaugh 2002) per relazionarsi con il prossimo: “The underlying cause of sociolinguistic differences, largely beneath consciousness, is the human instinct to establish and maintain social identity”

⁵¹ Come si legge nell'introduzione di questa grammatica descrittiva del portoghese pubblicata nel 2013, “a variação dialetal não implica de forma alguma que não existam princípios e regras gramaticais que se apliquem à língua de maneira geral” (op. cit.: XXVII). Regole che permettono di affermare se una determinata costruzione è sbagliata o corretta dal punto di vista grammaticale e che accetta come possibile da parte dei parlanti. Pertanto, potrà parlarsi di una possibile variazione nel caso di *a gente vamos ao cinema* ma non di una frase del tipo **o bolo o João comido pelo foi*, che risulta, a prescindere, agrammaticale.

⁵² Berruto (1980) definisce il repertorio linguistico come la gamma e somma di usi, norme e atteggiamenti linguistici impiegati da una comunità linguistica (o dal singolo parlante).

(Chambers 1995: 250). Il concetto di variabilità (*variability*) è intrinseco al linguaggio umano, poiché quando si parla lo si fa in maniera diversa in base alle occasioni e parlanti diversi diranno la medesima cosa in maniera diversa.

To give a football commentary in the language of the Bible or a parish-church sermon in legal language would be either a bad mistake, or a joke. Language varies not only according to the social characteristics of speakers - such as the factors of social class, ethnic group, and gender which we have already discussed -but also according to the social context in which speakers find themselves. The same speaker uses different linguistic varieties in different situations and for different purposes. The totality of linguistic varieties used in this way - and they may be very many-by a particular community of speakers can be called that linguistic community's verbal repertoire. (Trudgill 1974: 81)

Le scelte dipendono da una serie di fattori non linguistici, ad esempio lo scopo della comunicazione, la relazione tra chi parla e chi ascolta, le caratteristiche sociali dei parlanti e le circostanze della conversazione (Biber e Conrad 2009: 4). Detto in altro modo, la libertà del parlante di esprimersi, utilizzando le varietà linguistiche disponibili, viene definita variabilità. La principale variazione sincronica nel portoghese europeo è di tipo geografico con una variazione fonetica tra nord, centro-sud e isole; nonostante si parli spesso, e impropriamente, di uniformità linguistica nazionale (cfr. Cintra 1971; Segura 2015). Sicuramente, la variazione dialettale interna al paese non è tale da impedire la comunicazione: se un parlante, a causa del betacismo, articola l'occlusiva bilabiale sonora [b] invece della fricativa labiodentale sonora /v/, ad esempio [b]inho o a[b]ó, viene subito identificato dal suo interlocutore come un parlante del nord del paese. Chi vuole analizzare gli aspetti sociolinguistici e dialettali del portoghese europeo deve però andare oltre la positiva visione di un'armoniosa omogeneità linguistica per evidenziare anche la percezione di tali differenze tra i parlanti. Si pensi alle imitazioni prosodiche di un alentejano o di un minhoto, si pensi alla variazione lessicale tra *confeitaria* e *pastelaria*, tra *balde* e *pana* o tra *pincheleiro* e *canalizador*, solo per fare alcuni esempi.

Se, tradizionalmente, lo studio della variazione diatopica si è spesso concentrato sul dialetto parlato nelle aree rurali, lo studio della variazione sociale (dialetti sociali) si concentra sui parlanti cittadini. In questo caso, la dimensione con cui definire i componenti della comunità è la classe sociale che la sociolinguistica tradizionale divide tra classe operaia e classe media. La prima è caratterizzata da un basso livello di istruzione e ha occupazioni manuali; la seconda ha un più alto livello di istruzione e professioni intellettuali. Ovviamente si tratta di una distinzione a cui se ne possono aggiungere altre centro/periferia; uomo/donna; giovane/vecchio, ecc. Anche in questo caso, come nello studio dei dialetti geografici, viene studiata la pronuncia, le scelte lessicali e le strutture sintattiche utilizzate dal gruppo sociale al

centro della specifica analisi. In questo discorso si inserisce la differenza di pronuncia all'interno della stessa varietà urbana *lisboeta*: si pensi alla diversa pronuncia di *então* che può diventare *atão* (tipico di un parlato popolare) o addirittura *'tão* nel parlato non monitorato (quindi in un testo orale, informale). Si tratta di una piccola variazione della pronuncia carica, però, di significato sociale e che rivela informazioni sullo status del parlante o sulla situazione comunicativa⁵³. Parliamo, invece, di idioletto per indicare la varietà di lingua del singolo parlante. La differenza tra *então* e *atão* non indica soltanto una distinzione del tipo formale/informale, ma mostra una variazione fonetica portatrice di un valore sociale (marcatore sociale). Usare, volontariamente o involontariamente, un tratto fonetico specifico o un determinato termine lessicale marca un soggetto come membro di un certo gruppo sociale o dice qualcosa del contesto d'uso.

Il discorso qui affrontato porta a presentare due termini importanti: variabile sociale e variabile linguistica. La prima variabile riguarda la classe sociale; la seconda la forma fonetica o lessicale presa ad esempio. Anche nel considerare queste due variabili bisogna tenere in considerazione le parole di Biber (1988) che consiglia di sostituire la visione dicotomica con una visione dimensionale; in altre parole, non si tratta di variabili “del tutto presenti o del tutto assenti”, ma di quantità funzionali ai contesti d'uso e ai soggetti che usano le variabili in questione.

La domanda che ci si pone allora è: se la lingua cambia a livello fonologico, lessicale e sintattico, chi o in base a cosa si decide che la forma A è corretta e la forma B non lo è o semplicemente che la forma A è preferibile alla forma B? Perché oggi non si usano più le forme A (ritenute corrette in passato) e sono state sostituite dalle forme B? Queste domande trovano risposta in due parole chiave: standard e varietà linguistica. È lo standard linguistico (*norma-padrão*), l'insieme di astrazioni metalinguistiche che organizza l'uso linguistico e stabiliscono la forma corretta di utilizzare la lingua, nello scritto e nel parlato. A questa norma ideale, poi, fa riferimento il neo-standard linguistico, cioè quella varietà linguistica utilizzata dal parlante urbano istruito, che corrisponde (solo in parte) alla norma ideale prescritta. Nel caso del PE, De Rosa (2012) parla di dilalia tra PE standard e PE neo-standard. Nei prossimi paragrafi saranno sviluppati i concetti di standard linguistico (o *norma-padrão*), di neo-standard linguistico e variazione linguistica.

⁵³ Si pensi anche alla negazione inglese *ain't* tipicamente usata dalla classe media (non ho/non sono).

Comunità di parlanti e Varietà condivise

La sociolinguistica è lo studio dell'uso linguistico all'interno di (o tra) gruppi di parlanti. Le persone possono entrare a far parte di gruppi per una o più ragioni: sociali, religiose, politiche, culturali, familiari e così via. Il gruppo può essere temporaneo o permanente e lo scopo del gruppo può cambiare la propria ragione d'essere. Le persone possono entrare a far parte o uscire da un determinato gruppo; può essere legato ad una categoria sociale permanente, una regione oppure ad altri tipi di associazioni umane. I membri del gruppo possono appartenere anche ad altri gruppi o possono non incontrarsi mai faccia a faccia. L'organizzazione del gruppo può essere rigida o meno e l'importanza dell'appartenenza ad esso varia tra gli individui all'interno del gruppo. Quanto appena espresso, come è facile capire, definisce concetti difficili da inquadrare attraverso generalizzazioni che devono essere maneggiate con cura.

Quello che i sociolinguisti cercano di fare, attraverso la creazione di gruppi ideali di parlanti, è di scoprire dei *pattern* nei dati che legano i fattori sociali con l'uso linguistico, senza ignorare le variazioni all'interno dei gruppi e le pratiche specifiche e le esperienze che formano le identità individuali. L'idea di base è che le persone possano essere raggruppate in una categoria sociale perché tutti i membri, in essa inclusi, condividono alcuni tratti specifici indicati come l'essenza stessa di questa categoria.

La definizione di comunità di parlanti, riportata in letteratura, dice che i parlanti di una determinata comunità condividono alcuni sentimenti comuni riguardo al comportamento linguistico in quella comunità; in altre parole i membri della comunità osservano alcune norme linguistiche. La comunità di parlanti non è definita da alcun accordo nell'uso degli elementi linguistici, quanto piuttosto dalla partecipazione ad un insieme di norme condivise; queste norme possono essere osservate in evidenti tipi di comportamento valutativo e dall'uniformità di *pattern* astratti di variazione che sono invarianti riguardo a livelli particolari d'uso (cfr. Labov 1972: 120-121). Questa definizione sposta l'accento da "membri di una comunità linguistica che parlano la stessa lingua" al significato sociale di particolari modi di parlare (vd. Milroy 1987:13 per alcune conseguenze di questa visione).

Pertanto, è possibile affermare che il tipo di strutture, di enunciati, di espressioni, proposte dal parlato filmico, per finalità comunicative e meramente commerciali, devono rispondere a queste norme linguistiche. La comunità di parlanti, di cui si parla nella definizione, altro non è, in questo caso specifico, se non la comunità linguistica nazionale che parla portoghese, che conosce quindi la norma linguistica e le principali devianze da tale norma. Per questo motivo,

Il concetto di “comunità di parlanti” è certamente un concetto astratto perché le norme seguite da una comunità possono non essere esclusivamente linguistiche. Le norme, riguardo alle variabili linguistiche e al loro valore sociale, implicano valutazioni sull’uso linguistico. Per ogni specifica comunità di parlanti il concetto riflette ciò che le persone fanno e conoscono quando interagiscono le une con le altre⁵⁴. L’idea delle norme condivise è importante ma non porta ad una chiara definizione delle comunità di parlanti. Quando le persone si trovano insieme in pratiche discorsive, si comportano come se operassero all’interno di un set condiviso di norme, conoscenza locale, pensieri e valori. Questo significa che i parlanti sono consapevoli delle loro scelte linguistiche, cioè se con queste essi seguono le norme condivise o le ignorano⁵⁵. Quindi, l’importanza non è posta su come un individuo parla, quanto sull’importanza della valutazione, da parte della comunità di parlanti, delle scelte linguistiche del singolo individuo.

Gumperz⁵⁶ (1971: 114), affermando l’importanza delle norme condivise, fa notare che i gruppi possono essere di varie misure e formati per vari scopi: siano essi piccole bande legate dal contatto faccia a faccia, moderne nazioni divisibili in piccole sotto-regioni o anche associazioni occupazionali o gang di quartiere (poiché tutti i gruppi mostrano delle peculiarità linguistiche al loro interno). La lingua è un mezzo per far parte di un gruppo sociale specifico e per categorizzare gli altri e giudicarli, secondo il valore sociale delle categorie che utilizza.

Così la relazione tra lingua e struttura sociale e l’idea che ci sono livelli diversi di comunità linguistica, che corrispondono a diversi tipi di gruppi sociali, diventano rilevanti per lo sviluppo del concetto di comunità linguistica.

Si può proporre che, in Portogallo, la comunità linguistica principale è quella nazionale, quella che identifica la lingua portoghese come la propria lingua. Questa comunità linguistica condivide l’idea dell’esistenza di una varietà di lingua standard, detta *norma-padrão*, che

⁵⁴ Comunità di pratica. Nel framework della comunità di pratica possiamo definire un gruppo sociale da tutte le pratiche sociali, non solo dalla lingua. Questo concetto può anche comprendere l’idea che ci possa essere un conflitto all’interno di un gruppo riguardo a queste pratiche e norme e così membri marginali della comunità come individui possono essere meglio inclusi nell’analisi. Questo non pone i parlanti in categorie identitarie pre-esistenti ma pone all’accento sulla costruzione stessa dell’identità. I valori dei membri di pratica non sono insiemi di norme che li definiscono ma piuttosto sono negoziati pratiche sociali in divenire, cioè le loro interazioni servono a definire chi sono gli individui e come i vari membri del gruppo rientrano in questa categoria.

⁵⁵ Si tratta del concetto di “competenza comunicativa” dei parlanti. I membri di una comunità linguistica condividono un senso comune di norme sociali nel discorso, insieme alle idee riguardo alle identità dei gruppi sociali indicizzati da varietà o elementi linguistici.

⁵⁶ Gumperz (1971: 115) discute come le norme linguistiche possano essere raggruppate in dialetti, stili o registri.

corrisponde alla lingua ufficiale, viene insegnata a scuola, è usata nella comunicazione pubblica e istituzionale, è utilizzata dai media ed è il punto di riferimento per la produzione culturale. La varietà standard in passato era impostata sull'asse Lisbona-Coimbra, centri culturali e istituzionali dell'intero paese. Tuttavia, oggi questo asse sembra essersi ridotto, facendo della capitale l'unico centro di diffusione dello standard.

Il parlante medio istruito riconosce lo standard come modello di riferimento della comunità linguistica di cui fa parte e, spesso, tende a stigmatizzare le forme e le costruzioni non ascrivibili allo standard. La stigmatizzazione sociolinguistica può avere anche dei risvolti funzionali all'elemento comico. Difatti, nel testo che segue, l'effetto comico è ottenuto attraverso la parodizzazione della varietà popolare utilizzata nella zona saloia (a nord di Lisbona).

Esempio 6

V(M.A1.R): Povo da minha terra... Falo eu ou chia algum carro? Gaita! Quando fala um burro, os outros abanam as orelhas. Povo da minha terra! Eu e mais aqui a minha comadre Vitorina, é ela quem fala pela minha boca, pedimos ao povo que deixe tocar as duas músicas. Nós todos somos irmões. Os músicos desta terra é como se fossem da minha família, e os músicos da Malveira, é como se fossem da família aqui da minha comadre. (ARB)

L'errore grammaticale del personaggio (un anziano contadino) inserito in un discorso (che vuole essere) formale, fa scattare il momento di ilarità. Allo stesso modo, una varietà diatopica, come il portoghese parlato nelle isole, può essere stigmatizzato dal parlante continentale e, nel continente, il parlante del nord può essere stigmatizzato dal parlante del centro-sud, ponendo il parlante colto urbano lisboeta all'apice di questa piramide sociolinguistica.

Le comunità possono essere di varie dimensioni e si può passare da una dimensione regionale ad una urbana in cui l'accento *castiço* o *saloio* si contrappongono a quello più normativo del *lisboeta* con un grado alto di scolarizzazione⁵⁷.

La varietà standard

Quando si parla di variazione si fa sempre riferimento ad una varietà definita "standard" o *norma-padrão*, nel caso specifico della lingua portoghese. È la lingua di riferimento per la

⁵⁷ Gli aspetti specifici del portoghese europeo verranno trattati nel paragrafo sulla Norma e la Variazione.

televisione e per gli altri media come radio, cinema e giornali; è il portoghese insegnato a scuola e nei corsi per stranieri (che imparano il portoghese come L2). È la lingua che ha una modalità scritta e una modalità orale istituzionalizzate; che ha una grammatica scritta, un vocabolario ufficiale, una ortografia, ecc. Si tratta di una varietà ideale e idealizzata che rappresenta la “versione riconosciuta come lingua ufficiale della propria comunità o nazione” (Yule 2008: 234).

La norma

Come scrive Leite (2006), ci sono varie possibilità teoriche per spiegare il fenomeno linguistico della ‘norma’, e tra di esse tre prospettive: linguistica, pragmatica e antropologica. La prima si deve a Coseriu (1987) che inserisce il concetto di norma nella dicotomia *langue/parole*, spiegando che la norma linguistica è “un sistema di realizzazioni obbligatorie, dovute a imposizioni sociali e culturali e varia a seconda della comunità”. Tutti sottostanno alla norma pur non accorgendosene, se non quando c’è una evidente rottura delle regole della stessa.

Per la prospettiva pragmatica, possiamo distinguere tra:

- Norma oggettiva: “segundo a qual entendemos que cada grupo tem sua própria norma e que, conseqüentemente, há tantas normas quantos grupos sociais houver” (Leite 2006: 180)
- Norma prescrittiva, quella presente, ad esempio, nella grammatica di Celso e Cunha (1984), in cui gli esempi sono tratti da opere letterarie: “essa norma, por estar codificada e ser a de maior prestígio dentro de uma comunidade linguística, é a única que se presta à realização dos objetivos político-pedagógicos da escola” (Leite 2006: 180).
- Norma “subjettiva” con cui si intende l’ideale linguistico, a cui tutti i parlanti si ispirano e aspirano nella loro produzione orale e scritta.

Quello che in portoghese è definito come *norma-padrão* è la varietà ufficiale della lingua. Si tratta, pertanto, di una modalità linguistica con usi e funzioni specifici, valida per tutto il territorio nazionale e utilizzata dai media e dal sistema scolastico come lingua di comunicazione ‘corretta’. Tutto viene stabilito, pertanto, in base alla *norma-padrão*:

A norma da língua [é] a modalidade linguística escolhida por uma sociedade enquanto modelo de comunicação. É, portanto, um modelo, um padrão supradialectal. E esse padrão pode concretizar-se em duas vertentes, a escrita e a oral. (Mateus e Cardeira 2007: 21).

La *norma-padrão*, ovvero la varietà standard, è pertanto un modello istituzionalizzato che non dipende da fattori linguistici (visto che ogni lingua è un sistema eterogeneo, aperto e dinamico, in costante cambiamento e caratterizzato da variazione interna ed esterna). Come si vedrà, la *norma-padrão* è la rappresentazione di un modello politico della lingua.

Quando escrevemos, seja um texto literário, um ensaio científico ou uma carta tomamos como referência um modelo culto, uma norma, e quanto mais formal for o documento que produzimos menos nos afastamos desse modelo. Quando falamos sentimos que as margens da morna se alargam, mas continuamos a respeitá-las. Agimos assim porque aprendemos. a educação fornece-nos padrões de comportamento que teremos de seguir na vida em sociedade; a escolarização fornece-nos padrões linguísticos que nos comprometemos a respeitar. As normas linguísticas, tal como as normas de conduta, são um compromisso aceite pela comunidade e esse compromisso é perpetuado e transmitido pela escola, que nos confere, um passaporte para a respeitabilidade social. (Mateus e Cardeira 2007: 22)

La *norma-padrão* è un insieme di regole, un codice linguistico da seguire quando si vuole scrivere e parlare nella maniera “corretta”. Essendo un insieme di regole astratte non può essere la lingua reale: se la lingua non è una, ma risente di tanti fattori che le permettono di variare, come può un insieme di regole linguistiche coprire tutti gli usi linguistici? Semplicemente, non è questo l’obiettivo della *norma-padrão*, perché essa riflette soltanto una parte delle possibilità d’uso: difatti, lo standard linguistico è creato sul modello di una determinata produzione scritta.

Não há língua que seja, em toda a sua amplitude, um sistema uno invariado, rígido. Ainda que frequentemente se defina cada língua como um sistema de comunicação e os métodos de análise e descrição linguística sejam delimitados em geral a partir do pressuposto que se se opera com uma estrutura bem determinada, sabemos que isso resulta de abstração feita conscientemente a fim de possibilitar um mais imediato domínio da estrutura linguística por parte do investigador. Na realidade, toda língua, que sirva a uma grande nação consideravelmente extensa e muito diferenciada cultural e socialmente, que pertença a uma pequena comunidade isolada de apenas poucas dezenas de indivíduos, é um complexo de variedades, um conglomerado de variantes. (Rodrigues 1968 [2002]: 11).

La *norma-padrão* del portoghese europeo è stata creata sulla base di modelli di riferimento letterario, cioè, sulla scrittura di autori riconosciuti come ‘buoni scrittori’ dal gruppo dominante (vd. Mateus e Cardeira 2007). I testi presi come riferimento per la costruzione dello standard linguistico sono opere letterarie, scientifiche, oltre a grammatiche, dizionari e studi vari sulla lingua stessa. Ovviamente, per quanto rigida possa essere questa *norma-padrão*, essa permetterà sempre l’ingresso di novità linguistiche; sempre, però, attraverso il filtro dei modelli di riferimento. In maniera molto superficiale, è possibile affermare che determinate novità entrano nell’uso linguistico, comunemente accettato, quando il gruppo

dominante inizia a farne uso e quando sono utilizzate e diffuse dai media, cioè dai mezzi di promozione culturale (tv, giornali e editoria in genere)⁵⁸.

‘Autoridades’ são os bons escritores (aqueles que a sociedade reconhece como tal) e um círculo restrito de falantes. Esse círculo pode ser constituído pelas pessoas cultas de determinada região. Em Portugal, discutia-se se essa região seria Coimbra (sede tradicional da Universidade) ou Lisboa (capital, sede do poder político). Essa discussão não faz sentido. O grande meio de difusão da norma é actualmente a televisão: em mais nenhum sítio se reúne um grupo tão restrito de pessoas com tanto poder de comunicar e com tanta necessidade de se esforçar por ser compreendido por um tão largo círculo de espectadores, e essa necessidade de clareza implica uma uniformação que não admite diferenças dialectais. Contudo, a língua tendencialmente uniforme desse pequeno círculo não é independente da totalidade e, exposta às influências externas, vai sendo gradualmente transformada. (Mateus e Cardeira 2007: 22-23)

Come è facile percepire, nella quotidianità del parlante medio, la *norma-padrão* non è la (varietà di) lingua impiegata dai parlanti sempre e comunque.

A norma não é democrática. Não é pelo facto de um grande número de falantes a usarem que uma determinada variante de torna norma. É certo que o padrão pode coincidir com uma determinada variedade geográfica, mas mais frequentemente corresponde ao dialecto da classe social de maior prestígio. Assim como a cultura de uma sociedade impõe padrões de comportamento, também impõe padrões linguísticos. A norma-padrão é um complexo de elementos sociais e linguísticos. Como referência supradialectal, legitimada pela História, ela é factor de identidade, unidade e estabilidade sociais. (Mateus e Cardeira 2007: 24)

Questa definizione di *norma-padrão*, o standard linguistico, ci porta ad un altro concetto molto importante, quello di varietà colta urbana: costituita dai modelli di comportamento linguistico dei membri della comunità che hanno un alto livello di istruzione e maggior prestigio sociale e che sono residenti in aree urbane. Pertanto, anche se ‘standard’ e ‘varietà colta urbana’ non sono sinonimi, non si può negare la stretta connessione tra le due modalità – specie in Portogallo dove le due varietà sono quasi sovrapponibili. A tal riguardo, si fa riferimento all’architettura del portoghese europeo (figura 3, pag. 17) e al fenomeno di dilalia di cui parla De Rosa (2012) per spiegare il processo di ristandardizzazione del portoghese europeo che coinvolge le varietà colte urbane.

Quello che si evince è che il parlato filmico portoghese [...] riesce, soprattutto nei testi in cui non vi è un vincolo rappresentato da una fonte letteraria (traduzione intersemiotica), a riflettere meglio le caratteristiche delle varietà orali [...], tenendo in conto i filtri legati

⁵⁸ In altre parole, se una nuova espressione linguistica è utilizzata da un giornalista o da un attore televisivo o da uno scrittore di successo, è molto probabile che quella stessa espressione linguistica rientri nella normalità di una norma (colta in questo caso).

principalmente al mezzo e al genere finzionale del testo audiovisivo. In breve, si può rileggere il processo di ristandardizzazione del [PE]. Per quel che riguarda il PE, la realtà linguistica peninsulare si avvicina, per alcuni tratti, a un fenomeno linguistico che Berruto (1995, pp. 204-205) definisce dilalia (anche se nel nostro caso non vengono soddisfatti tutti i parametri identificati da Berruto), che per la varietà peninsulare si traduce in un processo di scollamento delle varietà colte urbane (neo-standard) [...] dalla varietà standard. (De Rosa 2012: 67-68)

È facile capire che esistono due modelli di lingua, un modello oggettivo (o implicito) e uno soggettivo: il primo è il modello a cui bisogna tendere (lo standard) e il secondo è il modello parlato nella realtà che oscilla tra le varietà colte urbane e le varietà popolari. Non è sbagliato dire che esistono una varietà di lingua ideale e più varietà di lingua reali che riflettono la dimensione sociale dei parlanti. Ovviamente, anche lo standard varia ma lo fa principalmente a livello diacronico; questo vuol dire che è quello che era ‘corretto’ due secoli fa ora è ritenuto desueto; così come espressioni frasali ieri inaccettabili, oggi passano ad essere accettate.

Come scrive Duarte (2000), l’identità e la diffusione della norma linguistica suppongono la produzione di strumenti di normalizzazione linguistica la cui funzione è la descrizione e la prescrizione delle strutture e il lessico di questa varietà linguistica, e lo stabilire le regole per la produzione scritta: dizionari, grammatiche trattati di ortografi a e prontuari svolgono appunto questa funzione:

Em Portugal, tal como na generalidade das sociedades que dispõem de uma língua dita de cultura, i.e., com uma longa tradição escrita e produção literária importante e continuada, uma das variedades geográficas e sociais adquiriu maior prestígio e foi erigida em norma ou língua padrão. A importância da língua padrão não advém de características linguísticas que mereçam a sua valorização relativamente às outras variedades em presença, mas sim pelo papel que desempenha na sociedade. Na realidade a língua padrão é a variedade que passa a funcionar como língua oficial (i.e., a língua dos negócios do estado), de cultura (i.e., constitui o modelo para a escrita e é ela que é utilizada na produção cultural e científica) e de escolarização (i.e., o ensino é ministrado nessa variedade e é ela que se espera que os alunos utilizem quando são avaliados). Em geral, a língua padrão é, simultaneamente, uma variedade geográfica e social. Assim, no caso do português europeu, a norma é a variedade utilizada na zona costeira do eixo geográfico Lisboa-Leiria pelas camadas mais cultas da população (Duarte 2002: 109).

È con lo spostamento della corte verso sud, con la dinastia degli Avis, che Lisbona diventa il centro del Portogallo. Ricevendo cittadini da ogni dove, Lisbona richiede una forma di standardizzazione che prevede l’annullamento dei tratti dialettali, per permettere una migliore comunicazione e coesione in uno spazio socialmente vario come quello della capitale in questo periodo (Mateus e Cardeira 2007). Detto con altre parole, la collocazione geografica della corte a sud, implica una “hieraquização das características dialectais, com a desvalorização dos traços setentrionais, visível até os nossos dias” (Mateus e Cardeira 2007: 34). Proprio perché la *norma-padrão* si è costruita sull’asse centro-meridionale, accogliendo

come ‘standard’ i tratti tipici di questa area, i tratti fonetici caratteristici del nord del Portogallo sono percepiti come tratti dialettali, non standard.

L’identità e la diffusione dello standard, cioè della *norma-padrão*, si basano ovviamente sulla produzione di strumenti che promuovono tale varietà di lingua: è con questa finalità che vengono prodotti i dizionari e i trattati di ortografia⁵⁹. Nel caso della lingua portoghese, così come è accaduto per altre lingue, il processo di elaborazione⁶⁰ e standardizzazione linguistica va di pari passo con la storia sociale del paese⁶¹.

⁵⁹ Come si vedrà, anche la produzione cinematografica svolge un ruolo educativo in tal senso.

⁶⁰ “Ausbausprache” (vd. Chambers e Trudgill 2004)

⁶¹ Alla fine del XV secolo arriva in Portogallo la stampa, con la quale il libro passa da un bene di lusso per pochissimi ad un prodotto per la classe borghese (che in questo periodo si è già formata). In un ambiente sociale profondamente trasformato dopo la rivoluzione del 1383-1385, la questione linguistica diventa parte integrante del progetto del Portogallo come nazione: “As profundas transformações sociais que se iniciaram em finais do século, com o advento de uma nova dinastia e a mudança das classes que detinham o poder, com a fixação da corte - até então itinerante - e com o crescimento do país para além das fronteiras peninsulares, são o pano de fundo em que se irá desenrolar a ‘questão da língua’” (Mateus e Cardeira 2007: 36)

In questo periodo, in cui l’Europa è attraversata dagli ideali umanisti, i vari vernacoli iniziano ad acquisire un valore nuovo. In questa storica in cui i concetti chiave sono nazione, patria, Stato-nazione, sorgono i primi dizionari e grammatiche in difesa delle lingue nazionali. Nel 1536 Fernão De Oliveira scrive la sua grammatica a cui segue quella di João de Barros del 1541. Da qui in poi, la creazione di uno standard diventa l’obiettivo dei grammatici. A partire dal XVI secolo si assiste ad una graduale stabilizzazione della norma linguistica: “Ao despertar de uma consciência linguística corresponde uma espécie de ‘política linguística’ que visa a manter a unidade da língua, garantir o seu futuro e consolidar a sua posição face aos outros idiomas. Começa assim a fixar-se um modelo linguístico, a norma, e uma instituição social, o idioma nacional.” (Mateus e Cardeira 2007: 37) Tuttavia, un vero e proprio sviluppo culturale faticava a venire a causa del monopolio gesuita dell’insegnamento. Bisogna aspettare il XVIII perché arrivino i primi segnali di cambiamento: nel 1746 António Varney, nel suo *Verdadeiro modo de estudar*, propone un modello finalmente diverso da quello che aveva caratterizzato la cultura portoghese fino ad allora. L’autore propone l’insegnamento di tutte le materie, compreso il latino, in lingua portoghese e l’insegnamento della grammatica della lingua nazionale. Su questa linea si svilupperanno le iniziative pombaline per la promozione linguistica de portoghese: lo sviluppo di un miglior sistema scolastico, una economia fiorente e lo sviluppo della stampa portano ad un maggiore interesse nello sviluppo della lingua portoghese e nella creazione di una norma colta che in periodo coincide con la varietà dell’Estremadura, cioè con l’area dei distretti di Lisbona, Leiria e Setúbal: “em matéria de pronuncia, sempre se devem preferir os que são mais cultos e falam bem na Estremadura, que todos os das outras província juntas” (Verney *apud* Mateus e Cardeira 2007: 38). Andando più avanti con gli anni, un impulso importante viene dalla filologia moderna con il lavoro “A língua Portuguesa”, del 1868, ad opera di Adolfo Coelho. A partire da questa seconda parte del XIX si iniziano a moltiplicare i lavori sullo studio della lingua portoghese e sul suo insegnamento. Nella seconda metà del secolo scorso, a partire dal 1974, dopo la rivoluzione dei garofani, la situazione sociale dei portoghesi cambia e anche l’insegnamento se ne avvantaggia: “O progresso económico tornou necessária uma maior preparação cultural, perlo que a escolaridade obrigatória foi sucessivamente aumentada e o acesso à Universidade facilitado. Está explosão escolar reflete-se, naturalmente, na língua: quem estuda lê, tem curiosidade e capacidade crítica. A escola deixa de ser o único, ou o principal, instrumento de educação. A novas gerações aprendem na televisão, na internet. A ortografia, a gramática, o dicionário, fixaram uma norma que é, nos nossos dias, democraticamente difundida pero um sistema escolar que chega a todos os recantos do país. Mas, mais que à escola, a responsabilidade pela difusão da norma cabe, agora à televisão”. (Mateus e Cardeira 2007: 39).

In armonia con quanto affermano Mateus e Cardeira (2007), è possibile riassumere le caratteristiche del PE neo-standard⁶² in tre punti:

- Riduzione tra modalità scritta e parlata della lingua - nel senso che “fala bem quem fala como se escreve, escreve bem quem se aproxima do texto literário”.
- Cancellazione dei tratti dialettali nella produzione orale.
- Eliminazione del vocabolario regionale, avvertito come desueto – questo a favore di un livellamento lessicale aperto ai neologismi e ai forestierismi.

Pertanto, esiste un modello sovra-dialettale che fa da tratto unificatore, rappresentato dalla *norma-padrão*, contrapposto alle varietà popolari marcate diatopicamente, diastraticamente e diafasicamente⁶³.

Com'è implicito, la *norma-padrão* è un modello ideale: quello che è reale e a cui molti si avvicinano rappresentato dalle varietà colte urbane, cioè la varietà di lingua ascrivibili alle classi socialmente prestigiose. Il rapporto tra il parlante e la propria lingua è un rapporto sociale, culturale ed affettivo. Ogni parlante, pur non dominando la *norma-padrão* della propria lingua, sente di far parte di un gruppo sociale che si identifica come tale, anche per mezzo di una lingua comune (non bisogna dimenticare che durante la fase di fondazione degli stati-nazione la lingua rappresentava uno dei cardini del pensiero politico). Periodicamente, il parlante portoghese si è sentito minacciato da fattori esterni (come le telenovelas brasiliane in TV o l'accordo ortografico entrato in vigore nel 2015) che mettevano (o mettono) a rischio l'integrità della lingua madre. Questo dimostra che una lingua non è solo un sistema di comunicazione, ma un'istituzione sociale che rappresenta una serie di valori e principi sociali condivisi da una comunità. È in quest'ottica, quindi, che si inserisce 'la difesa della propria lingua' da fattori esterni che vogliono intaccarla. È chiaro, pertanto, che l'elaborazione di uno standard si presenta come una maniera per difendere la lingua dal cambiamento. Per questo motivo, la lingua appresa durante l'infanzia è 'naturale' mentre quella che si apprende a

⁶² Si ricordi che con l'etichetta “neo-standard” si vuole indicare il portoghese urbano che riflette il modello della lingua scritta (ma non è completamente sovrapponibile).

⁶³ Bisogna aggiungere che le differenze regionali e sociali non sono molto profonde, non c'è nessuna difficoltà di comunicazione tra un parlante della regione di Tras-os-Montes e un parlante dell'Algarve, e le differenze tra la *norma-padrão* e le varietà colte urbane non si distanziano in maniera considerevole.

scuola è ‘artificiale’: è il prodotto di una speculazione metalinguistica e di una pratica di insegnamento delle regole elaborate a partire dalle considerazioni sulla lingua. Da qui, è facile capire come la lingua e l’elaborazione di uno standard siano strettamente legate al concetto di nazione; come fattore d’identità e coesione sociale di un popolo. Ne segue che questa norma ‘sociale’ debba avere delle regole che vengono definite sulla base di un modello che non è superiore ai vari dialetti parlati nell’area nazionale ma, semplicemente, appartiene alla classe socialmente più prestigiosa (come è stato già detto in precedenza, nel caso del Portogallo, la varietà geografica che si impone altre è quella parlata, a Lisbona, dalla corte, a partire dalla fine del XIV secolo-inizio del XV secolo).

Coordinate teoriche

Il titolo di questo paragrafo non è casuale. Le coordinate teoriche di cui si parla toccano aspetti linguistici che hanno a che fare con la società in quanto comunità di parlanti/scriventi che condividono delle conoscenze socioculturali. Tali conoscenze, o pratiche, sono anche linguistiche e ricoprono vari aspetti socio-pragmatici, come ad esempio: l’uso di allocutivi e di pronomi di cortesia (carichi di un significato sociale e pragmatico), l’uso di determinati registri o di uno stile particolare per parlare con il proprio interlocutore in base al contesto, l’uso consapevole, o meno, di strumenti pragmatico-linguistici come i marcatori discorsivi.

I vari approcci sociolinguistici, dall’etnografia della comunicazione alla sociolinguistica interazionale, passando per la pragmatica e l’analisi della conversazione, oltre ad alcuni approcci sociologici sono importanti per affrontare lo studio di una varietà linguistica elaborata per sembrare spontanea. In questo capitolo sono presentate le basi teoriche di questo lavoro. Più che basi, è preferibile parlare di coordinate che questo studio segue per raggiungere l’obiettivo di questa sezione: analizzare gli aspetti socio-pragmatici presenti nel parlato filmico. A tal fine, sarà fornito un quadro generale sull’Analisi del Discorso come approccio allo studio della lingua, all’analisi della conversazione e altri concetti chiave. Il resto è poi sviluppato nei rispettivi capitoli sugli aspetti linguistici e sugli aspetti pragmatici del parlato filmico. In ultima analisi, tenuto conto di quanto presentato, si considera il discorso filmico alla luce dell’Analisi Critica del Discorso.

Discorso scritto/discorso parlato e testo scritto/testo parlato

Esiste una distinzione di fondo tra frase e enunciato: la prima è l'unità strutturale del sistema linguistico, mentre il secondo appartiene al dominio della produzione; il secondo è un'unità discorsiva, mentre la prima è un'unità sintattica. Mentre Vilela (1999) e altri indicano il testo scritto come testo e il discorso parlato come discorso, in questo lavoro entrambe le modalità verranno indicate come testi e, nel caso sia necessario specificare, come testi scritti e testi parlati. Nondimeno, tale decisione non cancella le caratteristiche delle due modalità nella sintassi, nell'aspetto proposizionale, ecc. Nel testo scritto, la sintassi si presenta in strutture complesse, pianificate, con subordinate, rigore logico, strutture soggetto predicato. Il testo parlato (spontaneo) tipico di una conversazione si caratterizza per l'uso di frasi coordinate, strutture tema-rema, topicalizzazione e frasi scisse, ripetizioni e tratti paralinguistici. È utile ripetere quindi che, nonostante questa importante distinzione, oralità e scrittura saranno qui analizzate come produzione testuali. Per chiarire cosa si intende per testo si fanno presenti le parole di Fillmore (1985):

For maximum generality I allow myself to use the word 'text' to designate any whole product of human linguistic capacity, including thus, words and tone groups at the narrow end of its scope, novels and bodies of law at the wide end. The organization of users' knowledge of their language can be seen as having intertextual, intratextual, and extratextual dimensions. Intertextuality, we recognize relations between what we actually find in a given segment of text and what we might have been there in its place. That is, we deal intertextuality with relations between the piece of text at hand and other potential text segments that are partly like it and partly unlike it. Intratextuality, we have to do with relations between given pieces of a single text. And extratextuality, we are concerned with the connection between a text and its "worlds". (Fillmore 1985: 11)

Si considera "testo" l'enunciato spontaneo, il discorso formale di un politico, l'enunciato filmico, i testi teatrali e le frasi di un romanzo; aggiungendo di volta in volta, se necessario, il tipo di testo in questione: testo spontaneo conversazionale, testo teatrale, ecc. I testi sono produzioni linguistiche caratterizzate da: extra-testualità ed intratestualità. Con la prima si intende la conoscenza condivisa di chi partecipa alla produzione testuale, cioè chi produce il testo e il destinatario a cui esso è diretto (cfr. Bazzanella 2008); con la seconda ci si riferisce alle connessioni interne ad un singolo testo.

Come scrive Vilela (1999), il discorso è l'interazione verbale umana, coadiuvata, nella modalità orale, da elementi extra-verbali come la prossemica (gestualità, espressioni facciali) ed elementi paralinguistici come l'intonazione, il ritmo, le pause, ecc. La lingua, pertanto, è concepita come mezzo di comunicazione, cioè, usata per scopi comunicativi. È possibile però allargare la definizione di discorso includendo l'interazione umana tutta, verbale e non. Il discorso così si delinea come l'interazione. Interazione che, in questo caso, non è intesa solo

come uno scambio tra due parlanti che costruiscono insieme una conversazione, ma tra esseri umani che condividono un messaggio, prodotto da uno e ricevuto dall'altro (quindi anche la visione di un film è una forma di interazione, in cui, chi produce il film ha un ruolo attivo e il pubblico che lo riceve ha un ruolo passivo). In questa visione, quindi i testi sono pezzi di discorso da analizzare alla luce dei fattori interni, strettamente linguistici, e fattori esterni di tipo socioculturale. Aspetti della comunicazione, quindi, analizzati e analizzabili all'interno di un approccio testuale all'Analisi del discorso, così come si vedrà nei prossimi paragrafi. Prima però, sarà presentato brevemente uno degli aspetti importanti per questo studio: la lingua.

L'Analisi del Discorso

L'Analisi del Discorso è la disciplina che studia il linguaggio in quanto comunicazione, in quanto discorso appunto. Come scrive Johnstone (2002) nell'Analisi del Discorso (con le maiuscole verrà indicata la disciplina), l'attenzione è rivolta a cosa succede quando i parlanti ricorrono alla loro conoscenza della lingua; conoscenza questa composta da ricordi di cose dette o sentite, cose scritte o lette per poter compiere un atto linguistico o semplicemente comunicare un'informazione. Si tratta di uno studio del linguaggio nel senso comune, in cui la maggior parte delle persone utilizza il termine, vale a dire il parlare, la comunicazione, il discorso. Oltre alla lingua, la comunicazione può includere altri mezzi. Considerare l'analisi del "discorso" e non della "lingua" sottintende che la lingua non è considerata come un sistema astratto. Questa conoscenza pregressa è spesso chiamata lingua.

Talk is action, and in recent years certain philosophers and social theorists have shown an interest in what utterances do, and claim that part of the total meaning of an utterance is this very doing. As soon as we look closely at conversation in general, we see that it involves much more than using language to state propositions or convey facts. We also very rarely use language monologically and such uses are clearly marked. The unmarked use is dialogical, that is, we speak with another or others in various kinds of verbal give-and-take called conversation. Through conversation we establish and maintain relationships with others while at the same time both reflecting and creating our social reality.

L'Analisi del Discorso non si occupa di un aspetto linguistico specifico. Fare analisi del discorso non vuol dire concepire la lingua come un sistema astratto di regole e di relazioni strutturali ma analizzare la lingua come strumento umano per la creazione di significato all'interno della comunità linguistica di riferimento. In una visione totale della lingua come comunicazione (come discorso) rientrano sia lo studio delle strutture e delle regole del

sistema linguistico, sia l'uso linguistico e la lingua come azione sociale. L'analisi del discorso è lo studio della lingua intesa come comunicazione, conversazione, interazione.

L'analisi del discorso (=AD), come dice Van Dijk nella sua introduzione al manuale del 1985, è una disciplina sia vecchia sia nuova: le origini risalgono a 2000 anni fa (cioè alla retorica classica) ma ha avuto una ripresa significativa dopo la metà del secolo XX, con lo sviluppo della linguistica testuale e quindi della pragmatica. Negli anni recenti si può parlare di un passaggio da un modello strutturale, più vicino alla linguistica testuale ad un modello più dinamico, orientato sul processo, in cui emerge l'aspetto cognitivo, estraneo alla linguistica testuale e presente invece negli sviluppi pragmatici degli anni Novanta. (Bazzanella 2008: 191)

Originariamente con il termine 'discorso' si intendeva appena la conversazione ma oggi si intende qualcosa di generale, che va dalla conversazione faccia a faccia alla lettura delle notizie durante il telegiornale, passando per interviste, interrogazioni, commedie, racconti e novelle ecc (cfr. Clark 1996). Come scrive Johnstone (2008), parlare di analisi del discorso, invece che di analisi della lingua, sottolinea il fatto che la lingua non è concepita come un sistema astratto. Chi si occupa di analisi del discorso lavora, in realtà, in vari ambiti della linguistica che vanno dall'analisi conversazionale alla pragmatica, analizzando un'ampia casistica che va dal linguaggio politico, al linguaggio dei media, passando per il discorso religioso, e così via (vd. Tannen et al. 2015); facendo luce su come si può esprimere un messaggio specifico attraverso la combinazione di segmenti informativi all'interno di scambi interazionali.

In realtà, potrebbe considerarsi 'Analisi del Discorso' qualunque indagine sulla lingua come strumento della cognizione umana, strumento artistico e della vita sociale. Pertanto, come scrive Johnstone (2002), possono essere considerati analisti del discorso anche coloro che si occupano di stile letterario, di retorica o di etnolinguistica o di etnografia della comunicazione, di antropologia, di psicologia, di sociologia e di studi culturali. Gli analisti del discorso contribuiscono a rispondere a domande riguardo i ruoli della lingua nella cognizione umana, nell'arte e nella vita sociale. Come scrive Johnstone (2002), anche chi si occupa di stile letterario fa in realtà un'analisi del discorso e, insieme a studiosi di folklore e etnografi della comunicazione, hanno esplorato gli usi artistici della lingua e il ruolo dell'estetica e della performance in tutti gli usi linguistici. Anche lo studio della retorica si basa su un'analisi del discorso, finalizzata al raggiungimento di una forma che possa raggiungere in maniera ottimale degli obiettivi perlocutivi trasmessi attraverso il messaggio stesso.

Un'analisi del discorso aiuta a capire perché le persone raccontano storie, quali sono le funzioni di una chiacchierata, come le persone adattano la lingua a situazioni specifiche come

insegnamento e psicoterapia, cos'è la persuasione e come funziona, come le persone gestiscono i molti ruoli e identità che possono essere chiamati ad assumere. È possibile quindi comprendere quanto l'analisi del discorso sia utile in molti ambiti che, per tradizione, si concentrano sulla vita umana e sulla comunicazione come l'antropologia, gli studi culturali, la psicologia, le comunicazioni e la sociologia.

Nell'ambito della pragmatica per esempio, l'Analisi del Discorso ha indagato, attraverso l'utilizzo di corpora, la descrizione dei principi interpretativi culturalmente connotati; facendo anche luce su come i parlanti indichino le proprie intenzioni semantiche e come chi ascolta interpreti quello che sente; oltre che sulle abilità cognitive che sono alla base dell'utilizzo umano dei simboli (e della capacità iconica della lingua) su cui la comprensione è basata. La pragmatica linguistica ha mostrato come i parlanti compiono azioni, utilizzando semplicemente la propria capacità linguistica (fare liste, costruire argomentazioni, raccontare storie ecc.).

L'Analisi del Discorso ha contribuito allo studio della variazione e del cambiamento linguistico sia studiando le cause interne (ad esempio la tendenza dei parlanti a trattare nuove parole come simili a quelle che già fanno parte del proprio vocabolario, adattando suoni e parole stranieri agli schemi fonologici e morfologici della lingua da cui queste parole provengono), sia studiando le cause esterne (l'isolamento geografico o sociale di un gruppo da un altro, per esempio, è alla base delle divergenze di pronuncia). Gli analisti del discorso hanno affermato che i meccanismi del cambiamento linguistico sono da ricercare nella produzione orale di una lingua: forme che regolarmente svolgono funzioni utili nel suggerire il modo in cui i parlanti vogliono che le loro parole siano intese in un particolare momento storico, le quali forme vengono poi grammaticalizzate cambiando cioè la loro definizione grammaticale (Hopper e Trougott 2003). Gli analisti del discorso hanno anche descritto le influenze esterne sociali e materiali che apportano dei cambiamenti nei *pattern* dell'uso linguistico - influenze come il cambiamento economico, la mobilità geografica, e le relazioni di potere - e hanno studiato i *pattern* della variazione nel modo in cui le persone fanno cose con il parlato, ad esempio fare liste, costruire argomentazioni e raccontare storie. Anche le influenze esterne hanno apportato e apportano cambiamenti linguistici, basti pensare a come i cambiamenti economici, la mobilità geografica (interna ed esterna ad un paese) possono influire sull'uso linguistico.

Conversazione

La conversazione è frutto di una collaborazione tra chi produce il testo e chi lo riceve. È quindi una forma di interazione definibile come attiva. Il messaggio passa da chi lo produce a chi lo riceve attraverso uno scambio in cui entrambi gli attori partecipano attivamente. Sono vari i modelli proposti per l'analisi conversazionale (si veda a tal riguardo Bazzanella 2008, Schiffrin 1987). Innanzitutto, bisogna ricordare che la conversazione è frutto di una collaborazione tra parlante e interlocutore, “tanto da essere considerata metaforicamente come un tessuto” (Bazzanella, 1994, p. 62), in cui i turni di parlante e ascoltatore s'intrecciano, presentandosi come un prodotto unico. I partecipanti a una conversazione sono costantemente e attivamente coinvolti nel processamento dei contributi degli altri partecipanti come informazione nuova che deve essere inserita e correlata a quanto detto in precedenza. Solitamente la relazione tra nuova informazione e informazione precedente deve essere stabilita dall'ascoltatore, attraverso implicature e inferenze basate sull'enciclopedia personale. Può anche essere segnalata esplicitamente dal parlante in modo da rendere più semplice il processamento dell'informazione e raggiungere “l'effetto comunicativo” (Airenti 1994). Durante lo scambio, il soggetto ha sempre come punto di riferimento le regole della comunità linguistica a cui appartiene. Nel caso della conversazione, le coppie adiacenti del tipo domanda/risposta, saluto/saluto, offerta/accettazione, “in cui la prima parte della coppia influenza la produzione della seconda” (Bazzanella 1994: 70) rientrano nelle norme sociali.

The phatic function of language (...) results in the establishment of social contacts and the maintenance of social relationships and is a decisive factor in human interaction. For social interaction to be successful it is necessary that conversations take place without major disturbances. Since both participants will profit from the successful establishment or maintenance of social relationships, they will both usually be interested in “making the conversation work”. (Lenk 1998, 20)

L'interazione è caratterizzata da una molteplicità di argomenti (*topic*) e vari movimenti interazionali che si susseguono o che si muovono su percorsi comunicativi paralleli. La costruzione del significato dipende da entrambi gli attori della scena conversazionale; entrambi decidono cosa dire e come dirlo. Si tratta di un processo interattivo dinamico che coinvolge tutti i partecipanti.

Lingua, società, cultura e modelli di analisi della comunicazione

Non c'è necessariamente una relazione uno a uno tra linguaggio e società. È in parte compito della sociolinguista esaminare le varie connessioni che si potrebbero avere tra lingua e

società, nel riconoscimento del ruolo cruciale che la lingua svolge per la trasmissione della cultura⁶⁴. È spesso detto che il vocabolario della lingua è un inventario dei termini che una cultura utilizza e che ha categorizzato per dare senso al mondo esterno. Tuttavia, la lingua non è semplicemente il riflesso di una realtà oggettiva esterna, modellata in varie maniere e nelle varie lingue. La lingua ci aiuta a dare senso al mondo. Classificando le cose, imponiamo una struttura al mondo sociale e la lingua ci aiuta a costruire un modello di tale struttura⁶⁵.

Seguendo i lavori di Jakobson (1960, 1968), è possibile affermare che lingua e cultura sono due medaglie della stessa moneta e la funzione poetica della lingua altro non è che una concretizzazione di tale legame. La maniera in cui un testo è costruito è legato alle conoscenze linguistiche del destinatario e, quindi, alle conoscenze metalinguistiche che questi ha della propria lingua e per mezzo di essa. Nella costruzione del discorso, si fa uso di *pattern* discorsivi, cioè costruzioni basate su credenze riguardo al mondo circostante.

È proprio questa molteplicità di connessioni che dà vita a vari modelli di analisi (sono tanti quanti i tipi di comunicazione che esistono). Per esempio, sono varie le discipline che analizzano la conversazione. La pragmatica fornisce teorie che derivano dal principio di cooperazione e dalle massime di Grice, oltre all'implicatura conversazionale. La teoria degli atti linguistici permette una visione della lingua non solo come azione ma anche come interazione. La sociolinguistica interazionale e l'etnografia della comunicazione analizzano gli eventi comunicativi come dati empirici a partire dai quali è possibile costruire un metodo e un oggetto d'analisi. La sociolinguistica variazionista di stampo laboviano si concentra sugli aspetti principalmente fonetici dello scambio. Dagli studi in questi ambiti e da ricerche classiche come Goffman (1967) deriva il quadro attuale dello studio conversazionale inteso come scambio spontaneo tra due o più soggetti. Di seguito si presentano alcune discipline o approcci utili per lo studio del parlato filmico. Sebbene in questo lavoro saranno sviluppati appena alcuni degli aspetti presentati, è utile accennarne l'esistenza.

⁶⁴ Come scrive Yule (2006) con il termine cultura ci si riferisce all'insieme di concetti che ogni membro condivide con il resto del gruppo sociale di cui fa parte. Si tratta di concetti e assunti riguardanti tutto quello che circonda il soggetto sociale e possono essere definiti come una 'conoscenza sociale'. È un tipo di conoscenza, o come la chiama Bazzanella (2008) "enciclopedia condivisa", che si acquisisce gradualmente come si acquisisce una lingua. La lingua fornisce un "sistema" preconfezionato con il quale affrontare e categorizzare il mondo circostante (si veda al riguardo la capacità di creare categorie linguistiche e la teoria di Sapir-Worf come una classica visione del potere esperienziale della lingua).

⁶⁵ Un buon esempio è la nozione occidentale della settimana e i sette giorni che contiene cinque giorni lavorativi e un week-end. Il tempo ovviamente non si divide in tali unità, questi concetti riflettono le interazioni degli umani con l'ambiente esterno e un accordo consapevole tra le parti di determinate società che il tempo è concepito come suddiviso in segmenti di tale misura. Culture diverse hanno concezioni diverse del tempo.

La sociologia visiva

Come scrive Kozloff (2000), i dialoghi filmici presenti nel *guião* (sceneggiatura) cambiano quando sono interpretati da un attore, registrati da una videocamera, modificati in studio successivamente e (a volte) sovrapposti ad una base musicale. Studiare il solo aspetto linguistico, sia come fenomeno linguistico agito sul modello delle conoscenze linguistiche del pubblico destinatario sia come fenomeno linguistico agente sulla lingua utilizzata dal pubblico destinatario, sia come come fenomeno linguistico agente sulla lingua utilizzata dal pubblico destinatario, non chiude il cerchio sullo studio di come un enunciato crei significato all'interno di un film.

Alcuni aspetti del testo filmico non interagiscono direttamente con il parlato; tuttavia, scelte estetiche come il colore (bianco e nero vs colori) o il tipo di montaggio possono avere conseguenze sui dialoghi se i due aspetti filmici hanno un collegamento fra di loro (per esempio, l'utilizzo di termini desueti in una scena in bianco e nero per indicare un tempo ormai passato nella memoria dei personaggi e del pubblico; un montaggio veloce legato a dialoghi serrati per rappresentare scene veloci come quelle di una colluttazione, di una rapina, ecc.). In questi casi i tratti come il tono, la velocità d'eloquio, i tratti prosodici in generale possono essere molto importanti per lo studio della scena filmica. Come è ovvio pensare, le scelte di questi tratti non sono slegati dal contesto ma devono concordarsi con il ritmo generale della scena: la lentezza d'eloquio, per esempio, può rappresentare un momento di riflessione del personaggio o un momento di esitazione; un parlato veloce può indicare rabbia o nervosismo; una pausa del personaggio può rappresentare la fine del suo turno comunicativo o creare semplicemente un momento di *suspense*, di attesa per il pubblico.

The pause is planned by the author and prepared by the actor for the sake solely of the audience. It is unhelpful to think of it as an imitation of a mental reaction as in life, although it is true that in realistic drama the actor will find a realistic excuse for it. The dramatic pause is essentially a means of implanting a dramatic impression and schooling the audience to hear and see what the author wants. (Styan *apud* Kozloff 2000: 94)

Un altro aspetto che lega le immagini ai dialoghi è il volume. I personaggi filmici gridano o sussurrano le loro parole in base alle scene rappresentate per rappresentare momenti reali come un litigio e una conversazione romantica a letto.

When performed, dialogue not only conveys semantic meaning but also the emotional state of the speaker, even the beat-by-beat fluctuation of his or her feelings. Actors are extremely skilled at conveying such nuances, and viewers are very proficient in recognizing these emotional states [...] “[t]he ability to judge emotions through vocal features develops earlier than the ability to judge emotions through facial expressions and body movements and may even be innate” (Kozloff 2000: 95)

Oltre alla voce, gli attori utilizzano le loro espressioni facciali e il linguaggio di tutto il corpo per interpretare una scena, dato che il messaggio non passa solo attraverso il contenuto proposizionale dell'enunciato: "what you say may be "unsaid" by how you actually convey your words in the non-verbal "envelope" that accompanies them" (Wardhaugh 1985: pagina). C'è una necessità duplice di analizzare le rappresentazioni visive in toto, perché come scrive Kozloff (2000: 96) "words on a page are only the beginning of film dialogue". Bisogna considerare che, da un punto di vista sociologico e antropologico, gli esseri umani non hanno accesso diretto alla realtà. Gli uomini vivono in un modo di significati "di seconda mano", un mondo plasmato dalle istituzioni della società che creano significati (*meaning-making institutions* scrive Denzin 2004: 237; vd. anche Mills 1963: 375). Questo vuol dire che la vita quotidiana e le sue realtà sono mediate da rappresentazioni simboliche e visive. Queste rappresentazioni non sono testi oggettivamente neutri dal punto di vista culturale perché esprimono e sono formati da preferenze ideologiche nazionali (di classe, di genere, ecc.). Inoltre, queste rappresentazioni visive sono produzioni interazionali. Le immagini a cui il pubblico è sottoposto inviano delle informazioni che non possono essere considerate come mere affermazioni; bisogna considerare la visione di un film come un'interazione tra il pubblico e le immagini per arrivare a delle conclusioni (Becker 1986: 279; 1998: 158).

Nel decennio scorso è stata posta l'attenzione sulla sociologia visiva, una sociologia che interpreta in maniera critica le rappresentazioni visive (vd. Flick 2002. 133-164). Una sociologia critica secondo Denzin (2004) deve imparare come leggere e analizzare questi sistemi di rappresentazione e interpretazione.

Come si diceva sopra, le parole su un foglio sono solo l'inizio di un'analisi del parlato filmico. Uno studio sociolinguistico, se non antropologico dei dialoghi filmici, non può staccarsi da uno studio del testo filmico e, quindi, dei codici semiotici che si aggiungono al parlato filmico.

Tuttavia, sebbene si riconosca qui l'importanza dell'associazione parlato filmico-scena rappresentata per una valutazione generale dei tratti linguistici e paralinguistici, quanto appena esposto ha valore meramente programmatico e non sarà sviluppato in questo lavoro perché, per avere un quadro antropologico e sociologico, è necessario scomporre il testo filmico nelle sue varie parti per analizzarle una alla volta. Per questo motivo, è stato scelto di utilizzare solo "la parola su carta" per analizzare solo i tratti testuali socio-pragmatici di questa varietà linguistica.

La sociolinguistica

La sociolinguistica contemporanea (a partire dagli studi di Labov) si basa su un assunto molto semplice: la variazione libera non esiste perché tutte le volte che esiste una scelta tra due modi diversi di dire una parola, quella scelta è condizionata da fattori sociali (si pensi alle varianti allofoniche di uno stesso fonema). Tradizionalmente la variazione sociolinguistica si è occupata di fonologia (intrecciandosi nel caso del portoghese europeo con gli studi di dialettologia). Poco è stato fatto dal punto di vista funzionale riguardo alla variazione morfologica, sintattica e lessicale (o semantica).

In generale, la sociolinguistica si occupa delle relazioni tra lingua e società. Si tratta, come scrive Yule (2006: 246) di un “vasto ambito di ricerca che nasce dall’interazione tra linguistica e parecchie altre discipline”. È un ambito di ricerca che ha connessioni con l’antropologia (studiando i rapporti tra lingua e cultura) e con la sociologia (studiando il ruolo della lingua nell’organizzazione di gruppi e istituzioni). All’interno di una prospettiva sociale, i collegamenti della sociolinguistica con altre discipline come, per esempio, la psicologia sociale, tentano rispondere a tante domande sull’uso linguistico.

Nel caso del parlato filmico, la sociolinguistica offre strumenti di lavoro per un’analisi dei tratti linguistici utilizzati. Gli autori dei prodotti filmici (come nel caso dell’esempio che segue) hanno a loro disposizione una tavolozza di espressioni da utilizzare per ricreare una scena conversazionale così come avverrebbe nella realtà.

Esempio 7

Va (M.A.U): Ó Afonso. Senta aqui, pá.

Va M.A.U): Ah grande Afonso! Vamos à sopa.

Vl M.A.U): Pá, não posso. Tenho que ir à estação do Rossio esperar um sobrinho.

Va M.A.U): Qual Rossio, pá! Toma mas é aqui uma caneca com a gente. (OVA)

Questo collegamento tra realtà e finzione è creato proprio attraverso quei tratti linguistici tipici che il pubblico destinatario può riconoscere come tali. È quanto succede nel dialogo filmico riportato nell’esempio 7, in cui i tratti sociolinguistici sono utilizzati dagli autori per dare una collocazione sociale al personaggio filmico, sfruttando quelle conoscenze che il parlante medio, cioè lo spettatore, ha della propria lingua. Gli studi di sociolinguistica, quindi, diventano necessari per un’analisi dei tratti linguistici riportati nel parlato filmico come verosimili.

Sociolinguistica e interazione

Gumpertz è considerato il fondatore della sociolinguistica interazionale, un approccio all'analisi delle interazioni che lui definisce come la ricerca di metodi replicabili di analisi qualitativa che riguardano l'abilità di interpretare ciò che i partecipanti intendono veicolare nella pratica comunicativa quotidiana. Lo studioso afferma che la sociolinguistica interazionale ha le sue origini nell'etnografia della comunicazione, nell'analisi conversazionale e nell'etnometodologia. Il focus del suo approccio è sulla diversità e sulla comunicazione interculturale; i suoi studi si concentrano sulle differenze nelle pratiche comunicative affermando che tali differenze possano contribuire alla discriminazione di un determinato parlante. Rampton afferma che la sociolinguistica interazionale è una sezione dell'etnografia linguistica perché guarda ad un contesto più vasto rispetto alla interazione specifica studiata. Mentre nell'analisi conversazionale solo l'informazione che passa dalle interazioni è considerata rilevante, nella sociolinguistica interazionale possono essere incorporati: l'informazione riguardo ai parlanti, le norme sociali, le eventuali ideologie relative ai comportamenti linguistici.

Nell'esempio che segue, si evidenzia come il parlato filmico possa sfruttare gli errori tipici del parlato popolare per creare scene divertenti, in cui l'effetto umoristico è dato proprio dal confronto tra gli errori di V1 e le risposte corrette di V2.

Esempio 8

V1(F.G.U.P): Bom dia, Sr. Costa. Julguei que o senhor hoje não aparecia.
V2 (M.A1.U): Tu ontem também não apareceste.
V1(F.G.U.P): Olhe que não estive à "jinela". Foi toda a manhã a trabalhar. Juntei dez pares de calçado e ainda tive de levar obras ao armazém.
V1(F.G.U.P): Ó rapariga, tu assim estragas as mãos. Como é que tu hás-de tocar guitarra?
V1(F.G.U.P): Mas é que "aos despois" de ser cantadeira, largo o ofício.
V2(M.A1.U): Larga o ofício, mas não largues paulitadas. Não se diz "ó despois". É "depois".
V1(F.G.U.P): Olhe que não é facil.
V2(M.A1.U): "Fácil".
V1(F.G.U.P): "Fícil".
V2(M.A1.U): Outra!
V1(F.G.U.P): Também não é? Olhe que assim em contraplacado é que não sei falar!
V2(M.A1.U): Como queres cantar o fado em público a dizer asneiras? Quando cheguei "à jinela", "ó despois no almazém"...
V1(F.G.U.P): Também que "ejagero"! Não canto com essa voz de xarroco!
V2(M.A1.U): Não é a voz, é a letra! Tu sabes o que é ser cantadeira?
V1(F.G.U.P): Atão não sei? Olhe, a Alzira já teve um menino.
V2(M.A1.U): E que tem isso?
V1(F.G.U.P): Casou com um "farmacêto"! E eu também já tenho o meu "indeal".
V2(M.A1.U): "Indeal"? Então, é da Índia?
V1(F.G.U.P): Parece que é lá do "Ilentejo".
V2(M.A1.U): É rico?
V1(F.G.U.P): Já me prometeu mobília de casa de jantar.

V2 (M.A1.U): Já vão na casa de jantar? Mas não passem daí, hã?
 V1 (F.G.U.P): Não, senhor. Isto é a sério.
 V2 (M.A1.U): Bom... Vamos lá à lição. Mão na cintura. Cabeça levantada. Sorriso nos lábios.
 V1 (F.G.U.P): Assim?
 V2 (M.A1.U): Assim, atiravam-te com uma cadeira. Um ar natural, rapariga!
 V1 (F.G.U.P): Sei lá qual é o ar natural! Vossemecê parece que fala em estrangeiro!
 V2 (M.A1.U): Põe ar que Deus te deu e acabou-se. Canta lá o Fado da Saudade. (OCC)

Ovviamente uno studio di questo tipo presuppone la conoscenza, da parte del ricercatore, delle caratteristiche socio-culturali e linguistiche della lingua di studio e del singolo parlante analizzato (il suo background linguistico).

Sociologia del linguaggio

Oltre alla sociolinguistica esiste anche la sociologia del linguaggio o sociologia delle lingue, una disciplina che si occupa di problemi su larga scala e che mette al centro della sua ricerca la società. Interesse della sociologia del linguaggio sono la pianificazione linguistica, le strategie nazionali di politica linguistica, gli atteggiamenti verso lingue minoritarie, riforma ortografica, politiche scolastiche riguardanti la lingua.

Come scrivono Graffi e Scalise (2005: 231) la differenza tra la sociolinguistica e la sociologia del linguaggio sta nel ruolo della società: “la sociolinguistica è definita lo studio della lingua in rapporto alla società; la sociologia del linguaggio è stata definita come lo studio della società in rapporto con la lingua”.

Per chiarire quanto detto, si può leggere lo scambio interazionale presente nell’esempio 9 che, a prima vista, può sembrare poco interessante se estrapolato dal suo contesto.

Esempio 9

V4 (M.A1.U): Quase duas horas para vir de Benfica até aqui. Está um trânsito infernal. Nem imagina.
 V3 (M.A1.U): Imagino que daqui para Benfica será outro tanto.
 V3 (M.A1.U): Tudo muito fraquinho, Tomé. E as do turno da noite parece que foram picadas pela mosca tsé-tsé.
 V4 (M.A1.U): É a contestação social, sr. João. Já não há quem queira mexer uma palha.
 V3 (M.A1.U): É o que há. E quando é assim, em tempo de guerra não se limpam armas.
 V4 (M.A1.U): E que me diz dos extremismos?
 V3 (M.A1.U): Não lhe digo nada, Tomé. (ACD)

Eppure, considerando l'anno di produzione del film (1989) e i termini presenti nello scambio (*contestação social, extremismos* ecc.) si capisce come i prodotti filmici non possano essere considerati come oggetti slegati dalla realtà che li ha prodotti (sia dal punto di vista culturale in generale che dal punto di vista strettamente linguistico).

Etnografia della comunicazione

Come la sociolinguistica, l'etnografia della comunicazione si occupa della relazione tra linguaggio e società. Il linguaggio viene considerato come il sistema simbolico di una società e come strumento di trasmissione e mantenimento degli schemi sociali.

Secondo l'etnografia l'interazione è il mezzo di trasmissione degli schemi culturali. Questa disciplina studia l'uso linguistico nelle interazioni di una determinata comunità. Lavori classici dell'etnografia riguardano il sistema di turnazione di una lingua, i rapporti tra i partecipanti esplicitati attraverso la lingua, la funzione del silenzio durante una conversazione, i sistemi di riparazione. Negli esempi 10 – 13 è possibile osservare varie maniere di rivolgersi al prossimo (*seus calaceirões, seus ralaços, ó patrão, vossemecê, filha, O senhor*) presenti nel corpus e utili per studiare vari aspetti sopracitati come l'uso di allocutivi specifici per indicare il ruolo sociale e la gerarchia tra i personaggi.

Esempio 10

V1(M.O.R): Que raio é que vocês estão aí a fazer, seus calaceirões, seus ralaços? Vão já limpar os animais. A esta a hora a Viúva já tem as bestas limpas e à manjedoura. Corja! Canso-me aqui de gritar, inté tenho a boca seca.

V2(M.A.R): O que calhava agora era uma pinga, ó patrão. E sou eu que lha vou buscar.

V1(M.O.R): Eh lá, teré-peté não enche barriga, vão mas é levar esses animais a beber.

V3(M.A1.R): A beber.

V2(M.A.R): Ó patrão, vá pó conselho do Chitas, vossem'cê a gritar não governa a vida e seca a goela. (ARB)

Esempio 11

V4(M.O.R): O qu' é que vossemecê quer, não tive tempo.

V3(F.O.R): Mas teve tempo pra beber.

V4(M.O.R): Beber, eu? Vossem'cê a dar-lhe com essa história de beber. (ARB)

Esempio 12

V3(M.A1.U): Chega-te aqui, Alexandra. Tens uma nódoa suspeita na bata.

V2(F.G1.U): Ah, esta? Não é do período, é do morango.

V3(M.A1.U): Tanto se me dá. É melhor vestires uma lavada.

V2(F.G1.U): Mas eu não tenho mais nenhuma bata!

V3(M.A1.U): Desenrasca-te. Pra grandes males, água e sabão.

V2(F.G1.U): Já percebi que hoje está pra embirrar.

V3(M.A1.U): Sim, filha. (ACD)

Esempio 13

V1(F.G1.U): Fui à agência de viagens.

V3(M.A1.U): Vais de férias?

V1(F.G1.U): Gostava de ir à Tailândia. É lindo e tem muita vida. Uma amiga minha que lá esteve diz que tem praias de sonho. Para duas pessoas, com tudo incluído, nem é nenhuma fortuna com o cartão jovem.

V3(M.A1.U): Boa viagem. Manda-me um postal com um búfalo a pastar.

V1(F.G1.U): O senhor João também, está sempre a fazer pouco.

V3(M.A1.U): Não lîgues. É sinal de que já não posso fazer muito. (ACD)

Il sistema di turnazione a sua volta, può essere studiato nei meccanismi testuali alla base di qualunque scambio spontaneo di cui il parlato filmico non è che un riflesso condizionato dagli obiettivi artistici del film stesso e dei suoi autori (questo non bisogna dimenticarlo).

Pragmatica e parlato filmico

La pragmatica - come le correnti filosofiche che si riconducono sotto il pragmatismo - studia l'azione umana. Nello specifico, la pragmatica linguistica studia l'agire linguistico, o meglio, studia la lingua dal punto di vista "delle sue modalità di uso e del suo essere mezzo per l'agire umano" (Adorno 2005: 7). Il sotto-ambito della linguistica chiamato pragmatica linguistica, che guarda al significato degli enunciati nel contesto, è spesso discusso in antitesi con il sotto-ambito chiamato semantica, che è lo studio del significato come parte del sistema linguistico. Quando gli enunciati di una lingua sono interpretati con riferimento al contesto⁶⁶, inclusi

⁶⁶ Nella quotidianità, il soggetto percepisce quando un discorso o un turno conversazionale è coerente o meno in base al contesto. Il contesto riguarda non solo la circostanza della conversazione ma anche il contesto sociale di chi parla e di chi ascolta; tra chi scrive un testo e chi lo legge. Per fare un esempio, le relazioni sociali (status, gerarchia ecc.) marcano la comunicazione: nel caso di una conversazione individui di uguale ceto avranno uno scambio tra di loro di un certo tipo; individui di ceti diversi fra loro si relazioneranno in un'altra maniera. I rapporti di distanza interazionale tra chi produce il testo e chi lo riceve sono solo una parte dei diversi aspetti che costituiscono il contesto.

Come molti concetti pragmatici, l'idea di contesto è intuitiva ma allo stesso tempo sfuggente. È facile dire che il contesto riguarda "quello che sta intorno" quello che circonda un evento linguistico. Tuttavia, è bene provare ad essere più chiari. Se prendiamo in considerazione quanto proposto da Bazzanella (1994) e Adorno (2005), è possibile individuare tre componenti del contesto: le conoscenze condivise, la situazione comunicativa contingente e il contesto o contesto linguistico. Il primo di queste tre componenti è rappresentato dall'insieme delle credenze sociali e culturali che i componenti di una comunità condividono. La situazione comunicativa contingente riguarda invece le relazioni interpersonali tra i partecipanti, le aspettative e gli scopi che muovono i partecipanti ad una determinata interazione e la situazione spazio-temporale in cui tutto si svolge. Il contesto è composto invece dal resto del discorso in atto. Attraverso queste componenti, i partecipanti ad una interazione, o evento linguistico, costruiscono una propria rappresentazione mentale dell'interazione stessa, di quanto evocato in essa (oggetti e fatti evocati, relazioni fra partecipanti e intenzioni).

ambientazione, parlanti, conoscenze pregresse e così via, si entra nell'ambito della pragmatica.

La pragmatica è percepita come distante dalla sociolinguistica (nonostante ci sia qualche sovrapposizione) o dalla linguistica dei corpora. Anzi, come scrivono Rühlemann e Aijmer (2015), la relazione tra la pragmatica e la linguistica dei corpora è relativamente nuova. Per tanto tempo le due discipline sono state considerate come parallele, una escludendo l'altra (cfr. Romero-Trillo 2008). Negli ultimi 10 anni, tuttavia, gli studiosi hanno iniziato a esplorare le possibilità derivate dalla combinazione delle due aree di ricerca (cfr. Adolphs 2008, Romero-Trillo 2008, Jucker and Taavitsainen 2014).

Con la lingua si compiono azioni. Questo concetto - alla base della teoria degli atti linguistici⁶⁷ - si basa sul lavoro di Austin (1990), con il quale l'autore condivideva l'idea della lingua come un'attività costruita da e per gli interlocutori. In altre parole, è impossibile secondo la teoria degli atti linguistici discutere della lingua senza considerare le azioni che si compiono attraverso le affermazioni, perché la lingua non è una descrizione del mondo ma

⁶⁷ Esistono enunciati costativi e le proposizioni etiche che hanno lo scopo di guidare da un punto di vista comportamentale ("os bons meninos não choram"). Esiste poi l'enunciato fatico ("Olá, como vai? Tudo bem?"), il cui scopo non è chiedere un'informazione ma, come afferma Malinowski (1923: 315), ricoprire una funzione sociale. Nella comunicazione fatica, la comunicazione è più importante del contenuto della conversazione. Gli enunciati fatici sono utilizzati per creare un senso di solidarietà e stabilire un contatto tra gli interlocutori piuttosto che veicolare informazioni.

In questi enunciati il focus non è il significato stesso di ciò che si dice quanto i legami che si creano attraverso lo scambio di battute.

Se si comincia a guardare agli enunciati dal punto di vista di ciò che essi fanno è possibile vedere ogni enunciato come un atto linguistico di uno o di un altro tipo, cioè come qualcosa che abbia un valore funzionale che potrebbe essere indipendente dalle parole reali usate e dalla loro disposizione grammaticale. Questo vuole dire che possiamo categorizzare gli atti linguistici a seconda della loro funzione e non della loro forma. Ad esempio, sebbene "fecha a porta" e "está a fazer frio aqui dentro" siano molto diverse, possono entrambe considerate delle richieste, anche se nel secondo caso è il contesto a esplicitarne la funzione di "richiesta".

L'intento di una locuzione è chiamato atto illocutivo. Lo scopo dell'atto illocutivo è chiamato forza illocutiva. Un parlante può usare diverse locuzioni per raggiungere la stessa forza illocutiva, come abbiamo evidenziato sopra. Al contrario un parlante può anche usare una locuzione per diversi scopi, ad esempio "está a fazer frio aqui dentro" può voler essere una richiesta, una lamentela o una critica alla mancanza di attenzioni da parte del partner.

Le illocuzioni spesso portano l'ascoltatore a fare qualcosa. In quel caso si parla di perlocuzioni.

Ma qual è la forza illocutiva di un particolare enunciato? Se si guarda a come vengono eseguiti certi tipi di azioni piuttosto che al come particolari tipi di enunciati eseguono gli atti, è possibile inquadrare almeno sei modi (come ha indicato Searle 1975) in cui si possono fare richieste o dare ordini, anche indirettamente. Esistono tipi di enunciati che si concentrano sull'abilità dell'ascoltatore di fare qualcosa "podes passar o sal?"; quelli il cui focus è la volontà del parlante che l'ascoltatore faccia una determinata cosa (il parlante desidera che l'ascoltatore faccia qualcosa); quelli il cui focus è l'ascoltatore che realmente fa qualcosa; quelli il cui focus è il desiderio o la volontà dell'ascoltatore di fare qualcosa; quelli che si focalizzano sulle ragioni del fare qualcosa e infine quelli che inseriscono uno dei motivi elencati sopra in un altro. Come afferma Searle (1999: 151) "one can perform one speech act indirectly by performing another directly".

un'azione. Sia Austin sia Searle riconoscono che le persone utilizzano la lingua per raggiungere un insieme di obiettivi. Per comprendere appieno ciò che questo significa, è necessario prendere in considerazione fattori che esulano dalla forma linguistica reale di un particolare enunciato. La pragmatica dei dialoghi filmici è sempre una pragmatica costruita sulla conoscenza, condivisa tra autori e pubblico, di determinate caratteristiche linguistiche. In altre parole gli autori sanno che iniziare un turno, del personaggio A, con un'espressione X darà un valore pragmatico specifico all'enunciato stesso – la stessa inferenza sarà fatta dal pubblico che, utilizzando lo stesso codice socio-pragmatico degli autori, interpreterà alla stessa maniera l'espressione X. La comprensione condivisa è poi concretizzata attraverso la reazione dell'interlocutore finzionale B all'enunciato del personaggio A.

Il parlato filmico come produzione testuale socio-interattiva

Come scrive Biber (1988), descrivere la variazione testuale ha un'importante implicazione per lo studio del parlato e dello scritto. Con sicurezza, si può affermare che la lingua scritta rappresenta i fenomeni come prodotti, mentre la lingua parlata rappresenta i fenomeni come processi, proprio in base alla natura intrinseca alla produzione del messaggio: la lingua scritta arriva come prodotto finale, già elaborato mentre la lingua orale arriva gradualmente, attraverso riformulazioni. Entrambi i codici (scritto e orale) possono essere visti come *output*, alternativi, di un messaggio linguistico. Più precisamente, scritto e orale possono essere visti come la realizzazione (attraverso il mezzo utilizzato dai due codici) del potenziale semantico del messaggio linguistico.

Secondo le posizioni teoriche esistenti, è possibile vedere la lingua come:

1. una struttura o una forma – posizione formalista. Sono studiate solo le strutture formali autonome.
2. Come uno strumento – posizione sociologica. Sono studiati gli effetti e gli usi senza un approfondimento sui fenomeni prettamente linguistici.
3. Come un processo mentale – posizione cognitivista. Sono analizzati i processi linguistici come fenomeni e rappresentazioni mentali.
4. Come attività sociale e interazionale – posizione sociolinguistica. Sono studiati i fenomeni linguistici nel loro funzionamento all'interno della struttura linguistica e come prodotto sociale.

La posizione formalista che vede la lingua come un sistema omogeneo composto di vari livelli strutturali distribuiti gerarchicamente:

- livello fonologico;
- livello morfologico;
- livello sintattico;
- livello semantico.

L'analisi di questi livelli si basa principalmente sull'unità massima rappresentata dalla frase, non prendendo in considerazione l'uso linguistico poiché l'obiettivo di questa prospettiva è analizzare i fenomeni sistematici di una lingua. Per Marcuschi (2008) la prospettiva sociale e interazionale studia la lingua come un'attività socio-storica, un'attività cognitiva e socio-interazionale:

Na realidade, contempla a língua em seu aspecto sistemático, mas observa-a em seu funcionamento social, cognitivo e histórico, predominando a ideia de que o sentido se produz situadamente e que a língua é um fenômeno encorpado e não abstrato e autônomo. Não ignora a forma sistemática nem deixa de observar a regularidade sistemática. [Portanto, a postura geral] pode ser caracterizada como textual-discursiva na perspectiva sociointerativa, isto é, consideramos o texto em seu aspecto tanto organizacional interno como seu funcionamento sob o ponto de vista enunciativo. (Marcuschi 2008: 60-61)

La prospettiva quindi può essere definita come testuale-interazionale. Un approccio all'analisi testuale che parte dall'idea della lingua come sistema simbolico e formale per poi soffermarsi sull'attività socio-interazionale. È possibile dire che la lingua è “um conjunto de práticas sociais e cognitivas historicamente situadas” (Marcuschi 2008: 61). È ormai un'informazione assimilata che parlare e scrivere sono dei mezzi per produrre messaggi finalizzati alla vita sociale.

Certamente, quando estudamos o texto, não podemos ignorar o funcionamento do “sistema linguístico com sua fonologia, morfologia, sintaxe, léxico e semântica; neste caso estamos apenas admitindo que a língua não é caótica e sim regida por um sistema de base. Mas ele não é predeterminado de modo explícito e completo, nem é auto-suficiente. Seu funcionamento vai ser integrado a uma série de outros aspectos sensíveis a muitos fenômenos que nada têm a ver com a forma diretamente. (Marcuschi 2008: 62)

Ci sono vari aspetti dell'uso linguistico che sono facilmente spiegabili solo alla luce di considerazioni formali, a livello di sistema: “quando se fala em uso e função, não se ignora a existência de formas” (Marcuschi 2008: 62). Pertanto, la prospettiva testuale interazionale

parte dall'analisi formale per arrivare all'uso linguistico e al suo risultato. Si tratta di uno studio dei processi e del loro prodotto se si considerano le possibilità sintattiche come un processo e la scelta linguistica del soggetto come prodotto⁶⁸.

La tendenza tipica dello strutturalismo del XX secolo era concentrarsi sul codice linguistico, cioè sulle proprietà formali della lingua. Come conseguenza, si sviluppano i vari settori dell'analisi linguistica che studiano vari aspetti formali della lingua: fonologico, morfologico, sintattico e semantico. Successivamente, questa visione per compartimenti stagni viene messa in crisi dall'idea che questi settori non possono essere studiati isolatamente ma che, per una maggiore comprensione dei fatti linguistici, devono rientrare in un sistema integrato che possa offrire un quadro generale dello stato della lingua in esame. Discipline come Analisi del Discorso e teorie come Analisi della Conversazione iniziano a lavorare su 'produzione' e 'ricezione' riuscendo a spostare l'accento oltre la struttura linguistica e potendo dare spazio alla relazione tra parlato e scritto.

La lingua è quindi vista come un sistema eterogeneo, non monolitico, che varia perché una popolazione non è omogenea al suo interno; varia perché esistono vari stili e registri linguistici che è possibile usare in funzione del contesto; varia perché il sistema linguistico stesso ammette delle variabili fonologiche, morfologiche o semantiche che siano. È possibile quindi affermare che la lingua è un sistema simbolico indeterminato, esterno al parlante nella misura in cui ci si sofferma sulle strutture che il parlante stesso ha a sua disposizione, ma interno al parlante nel momento in cui fa un uso proprio delle strutture e delle forme linguistiche per raggiungere i suoi obiettivi perlocutivi. La lingua è, infine, una pratica sociale, storicamente e cognitivamente identificabile, che si sviluppa in base alle pratiche socio-culturali, e come tale obbedisce a delle norme d'uso fondate su regole e convenzioni socialmente accettate. La lingua è eterogena, sociale, storica, cognitiva, indeterminata, variabile, interazionale. Quindi, la lingua, come veicolo per il passaggio delle informazioni, inserisce l'individuo in un contesto socio-storico in cui comunica e collabora alla creazione di

⁶⁸ Le caratteristiche di un testo, orale o scritto che sia, sono così riassunte da Berruto (1997): •Grado di pianificazione – “massimo nello scritto, minimo nel parlato”; •Il modo pragmatico di organizzazione del testo – “in cui le esigenze della semantica prevalgono su quelle della buona formazione ed esplicitazione sintattica; •Stretto legame con il contesto – in particolare il legame con gli interlocutori, “di qui, l'appoggio alla comunicazione non verbale, la sensibilità alle finalità interazionali della comunicazione, il ruolo dei fenomeni di implicazione, ecc., evidenti nel parlato”.

senso. L'individuo, nella sua volontà di produrre messaggi portatori di un significato, agisce seguendo delle regole sociali.

Questo permette di affermare che 'codice' e 'funzionamento' non possono seguire due linee parallele ma devono intersecarsi per ottenere un quadro soddisfacente della lingua come pratica sociale. Inoltre, si può studiare cosa fanno i parlanti con la lingua, come la usano e stabilire delle relazioni tra la produzione scritta e quella orale "como duas modalidades enunciativas complementares dentro de um sistema de um continuo de variações" (Marcuschi 2008: 65).

È possibile concludere affermando che la lingua si manifesta quotidianamente in testi formali e informali, cioè che rientrino in generi legati ad una determinata tradizione scritta o che si tratti di semplici conversazioni tra parenti. L'uso linguistico si sviluppa su eventi socio-discorsivi condivisi tra chi produce il testo e chi lo fruisce. Vari aspetti linguistici, come quelli pragmatici, sono dovuti a un insieme di elementi che difficilmente possono essere scomposti ed analizzati senza tenere in considerazione i restanti fattori che contribuiscono all'effetto linguistico finale. I fattori extralinguistici sono una prova di quanto appena asserito: vengono definiti extralinguistici perché esterni alla frase (scomponibile ed analizzabile) ma sono necessari per la comprensione del messaggio pragmatico del testo eventualmente analizzato. Le caratteristiche testuali, da quelle sintattiche a quelle prosodiche non sono aleatorie ma, al contrario, ben fisse in un ventaglio di possibilità previste da principi testuali e globali⁶⁹.

Esiste una variazione linguistica rilevante tra i testi all'interno di un genere letterario e a questo punto la prospettiva dello stile diventa importante nel descrivere il discorso caratteristico associato ad autori diversi o periodi di tempo che riflettono diverse preferenze estetiche. Come i registri, gli stili possono essere descritti in termini di elementi linguistici frequenti e pervasivi utilizzati in diversi tipi di discorso (Biber Conrad 2009: 21). I generi di solito nomi semplici in una cultura ma lo stesso non accade per i registri. In altre parole, i generi seguono convenzioni specifiche, di solito riconosciute dai membri di una cultura e quindi il genere stesso viene nominato all'interno della cultura. Queste stesse varietà possono essere anche analizzate dalle prospettive del registro.

⁶⁹ È bene ricordare qui, come era già stato detto in precedenza citando le parole di Fillmore (1985), per testo si intendete qualunque produzione linguistica che può essere analizzata.

Concetti utili per uno studio linguistico sociale e culturale

I concetti di seguito presentati servono come base teorica per affrontare l'analisi del parlato filmico come produzione linguistica e metalinguistica. Vengono qui presentati come conoscenza necessaria per la comprensione dello studio ma non verranno necessariamente sviluppati tutti nelle pagine successive.

Identità sociali

Come scrive Kroskrity (2000:111) il concetto di identità è visto come la costruzione linguistica dell'appartenenza a uno o più gruppi o categorie. L'identità può essere costruita attraverso una varietà di significati linguistici (inclusi i silenzi e tratti non linguistici come lo sguardo). Per esempio, l'uso di alcune forme lessicali o varietà linguistiche può contribuire a identificare un parlante. Un concetto chiave nello studio dell'identità è che l'identità non è qualcosa che si ha ma che si fa. L'identità non è la fonte ma il risultato dell'identità linguistica (Bucholtz e Hall 2005). La variazione che vediamo in una lingua riflette in parte il bisogno delle persone di assomigliare a qualcuno in alcuni casi e di distinguersi da qualcuno in altri casi.

Gli autori dei film e del parlato filmico sfruttano (indirettamente o inconsapevolmente) questo concetto quando fanno parlare i personaggi filmici in una determinata maniera. Se prendiamo in considerazione gli esempi di seguito riportati è facile capire che l'identità è qualcosa che si fa parlando: i personaggi, e gli autori per loro, utilizzano il *calão* giovanile, il gergo giovanile di Lisbona, per far parlare giovani personaggi urbani delle zone periferiche. In questi casi finzionali, come nella realtà da cui questi esempi prendono spunto, i soggetti utilizzano un lessico specifico per distinguersi dal resto della comunità di cui fanno parte.

Esempio 14

Vx(M.G.U): Ok, cota, mas não saias daqui, 'tá bem? (ZOJ)

Esempio 15

Vx(M.G.U): Ó dama, anda cá ouvir falar o big boss. Olh' a dama, vai dar-me um vaípe! (ZOJ)

Molto della letteratura sulla lingua e l'identità è basato sull'idea post-strutturalista che le pratiche sociali come l'uso linguistico producano e riproducano il mondo sociale, comprese le identità del parlante. Così, come affermava Foucault (1980), il sé non è fisso ma è qualcosa che è posizionato e riposizionato attraverso il discorso. Di conseguenza le identità dei parlanti

devono essere ricostruite di continuo e possono essere ridefinite attraverso il discorso, esse non esistono fuori dal discorso.

Credenza sulla lingua e sui gruppi sociali

Un aspetto chiave dello studio della lingua e dei gruppi sociali è che la valutazione delle lingue, di solito, ha poco a che vedere con le caratteristiche linguistiche ma più con lo status sociale dei gruppi associati ad esse (Wardhaugh and Fuller 2014). Queste credenze su gruppi sociali influenzano anche come i parlanti usano particolari tratti linguistici e varietà della lingua; quindi, tali caratteristiche linguistiche diventano centrali per la comprensione dei gruppi sociali e dell'uso linguistico⁷⁰.

Nell'esempio 16, che segue, la pronuncia [quaise] di <quase> è tipica di alcune zone del Portogallo ed è perfettamente riconoscibile dal pubblico portoghese. L'utilizzo di tratti fonetici come questo ricorrono a quelle credenze linguistiche che la maggior parte dei parlanti ha: al nord si parla in una certa maniera, i giovani parlano in modo tutto loro e così via. Nel parlato filmico le credenze linguistiche sono alla base di quel patto di verosimiglianza tra autori e pubblico.

Esempio 16

V1(M.A1.U): Sim, senhor, Senhor Miguel. Lavre lá dois tentos qu' este pato que você trouxe, está de se lhe tirar...

V2(M.A.U): O chapéu?

V1(M.A1.U): Não, não, está de se lhe tirar mais outro bocado.

V3(M.A1.U): Ah não admira, foi criado por ele...

V1(M.A1.U): A biberão?

V2(M.A.U): Quaise, quaise! Más criações não são comigo.

V1(M.A1.U): Eu também estou a comê-lo o mais bem "criadamente" possível (OGE).

Così, come nell'esempio successivo, l'utilizzo di un termine pronunciato in maniera errata dà al personaggio quella provenienza *saloia* necessaria alla storia narrata.

Esempio 17

⁷⁰ La lingua è un possesso individuale ma anche sociale. Ci aspetteremmo, di conseguenza, che alcuni individui si comportino linguisticamente come altri individui: si potrebbe dire che parlano la stessa lingua o la stessa varietà o lo stesso dialetto cioè utilizzano lo stesso codice. In questo caso i parlanti sarebbero membri della stessa comunità di parlanti (speech community). I sociolinguisti hanno dato diverse interpretazioni a questo concetto difficile da inquadrare come altri concetti di questa disciplina. Tuttavia, se si crede che esiste un'interazione tra lingue e gruppi sociali è necessario provare a definire cos'è una speech community.

V(M.A1.R): Ora venha daí ver o carro, ó camarada. Venha daí já que é da arte e entendido. Olhe pra isto, manda vento. Um homem aqui dentro inté arrota de farto. (ARB)

Le credenze linguistiche sono di vario tipo e vanno da chi crede che la lingua sia insegnata ai figli soltanto dai genitori, al fatto che i dialetti abbiamo meno valore di una lingua ufficiale. Si pensi a come i tratti linguistici di chi proviene dall'area di Porto⁷¹, o dall'area di Beija, o ancora dalle Azzorre siano stigmatizzati da chi abita nell'area della capitale portoghese.

Una credenza tra chi, in Portogallo, non si occupa di questioni linguistiche è che il *lisboeta* tipico parli senza un accento particolare, che non ha sotaque, diversamente da tutti gli altri parlanti del Portogallo (continentale e insulare). Niente di più lontano dalla realtà: l'abitante medio di Lisbona non dice <piscina> ma pi[ʃ]ina; <crescer> è pronunciato cre[ʃ]er; il dittongo -ei- non si monottonghizza, quando seguito da fricativa palatale sorda e sonora o da vibrante (come nella maggior parte delle varietà geografiche del PE, a esclusione delle varietà settentrionali), ma crea un nuovo dittongo, in cui il primo elemento è più accentrato. Questi sono solo alcuni dei tanti tratti tipici del parlato lisboeta non condivisi da parlanti di altre zone del paese. Eppure la credenza comune è che i parlanti della capitale non abbiano un accento tutto loro; perché? Come si vedrà nel prossimo paragrafo, le credenze sulla lingua sono sempre ben consolidate nel tempo e difficili da estirpare, così come gli atteggiamenti linguistici e i comportamenti linguistici, e hanno a che fare con le ideologie linguistiche.

Ideologie

Errington (2000; *apud* Wardhaugh and Fuller 2014) describe lo studio delle ideologie linguistiche come le istruzioni per gestire le idee sulla struttura linguistica e l'uso relativo al contesto sociale. Particolarmente interessanti sono quelle ideologie che privilegiano alcune forme di parlare rispetto ad altre. Mentre alcuni parlanti sono considerati dei buoni parlanti per l'uso di una varietà o di un'altra, questo giudizio non è tanto sulla competenza linguistica in questa determinata varietà ma riguarda la varietà stessa. Questo vuol dire che esistono ideologie egemoniche su diverse maniere di parlare che dominano in una società e che sono ampiamente accettate, anche da parlanti che parlano varietà giudicate negativamente (è il caso

⁷¹ Alcuni dialetti hanno delle pronunce stereotipate nella cultura linguistica nazionale (Yule 2006).

della *norma-padrão* incentrata sul modello *lisboeta*). Queste ideologie linguistiche indicano al parlante medio che certe maniere di parlare sono indicative di tratti “indesiderati”, come per esempio lo status economico o la mancanza di studi; la provenienza da zone meno sviluppate del paese ecc.

Altre maniere di parlare sono associate con gruppi sociali di livello sociale superiore e che dovrebbero essere un esempio per la comunità; ognuno dovrebbe aspirare a parlare come i gruppi sociali che comandano (vd. Lippi-Green 2012). Così, l’ideologia linguistica del portoghese europeo si identifica con la varietà colta della classe dominante della capitale; quella che gestisce i media nel paese e che assurge così a modello sociale per il resto del paese e che definisce qual è la norma linguistica da adottare.

Accento, dialetto e pregiudizio linguistico

È bene soffermarsi brevemente su due concetti importanti che possono essere confusi l’uno con l’altro o sovrapposti. Un accento è un modo di pronunciare una varietà linguistica. Come si diceva precedentemente, ogni parlante ha un accento. Certamente esistono accenti più ‘forti’ di altri, cioè più facilmente riconoscibili, mentre altri lo sono meno, ma ognuno parla con un accento specifico, cioè, con una pronuncia che rivela la provenienza di un individuo, dal punto di vista sociale e regionale. È un tratto tipicamente collegato alla modalità orale della lingua, poiché investe l’aspetto fonetico della lingua.

Un dialetto invece è una varietà linguistica che si differenzia da altri dialetti, della stessa lingua, simultaneamente su almeno tre livelli di organizzazione, vale a dire pronuncia, sintassi e vocabolario. Più in generale, è possibile affermare che i parlanti di due varietà della stessa lingua condividono una grammatica comune e si differenziano l’uno dall’altro per il vocabolario e la pronuncia. Essendo un tratto che tocca vari ambiti linguistici è possibile affermare che è riscontrabile sia nella modalità scritta che in quella orale.

Quindi, gli abitanti del Portogallo condividono lo stesso sistema linguistico ma utilizzano un vocabolario e sintassi variabili in base alla loro provenienza. Per fare degli esempi, è stato già detto che esiste una pronuncia popolare di *então* come <atão>; che i parlanti hanno una competenza che prevede l’uso di contrazioni come <praqui> (para aqui), <pá> (para) tipiche di un parlato non monitorato e colloquiale e che abbiamo riscontrato anche nel nostro corpus, come si evince dagli esempi a seguire.

Esempio 18

V8(M.A.U): Atão, já te vais embora? Fodes-m'a vida. Fazes com qu'eu perca a única pessoa que me tratou bem e agora deixas-me sozinho?! (OGV)

Esempio 19

V2(M.O.R): Não sei como isto vai ser. As casas cada vez mais fracas. O dinheiro d' hoje não chega pa pagar a todos. (SBS)

A tal proposito, si deve evidenziare che il parlato filmico riproduce, nei limiti del possibile, tutti quei tratti comprensibili al pubblico e che possono connotare il personaggio-parlante. Così, è possibile ritrovare il <quaise> dell'esempio 16 o <atão> dell'esempio 18 o altri casi di rappresentazione delle varietà popolari nel parlato filmico dei personaggi cinematografici.⁷²

Esempi lessicali invece sono parole come *bica* (ormai di uso comune) per indicare il caffè. Un azzoriano avrà un accento totalmente diverso e userà parole tipiche di quella area come gli americanismi: *bisnas* (affari da *business*); *estôa* (negozio da *store*) e via dicendo (vd. Soares de Barcelos 2008).

Un pregiudizio ormai messo da parte vedeva una contrapposizione tra lingue complesse, logiche e lingue illogiche. Non esistono lingue migliori di altre. Un pregiudizio simile a quello delle lingue “complesse” riguarda la lingua e il dialetto: la lingua sarebbe un sistema più evoluto dei dialetti che, quindi, sarebbero dei sistemi semplici e primitivi. Ovviamente si tratta di una considerazione senza nessun valore scientifico che trova spazio nella comunità linguistica per altri motivi non direttamente collegabili ai sistemi linguistici (lingua e dialetto), quanto piuttosto a equilibri di potere tra gruppi sociali. Dal punto di vista sociale, alcune varietà sono più prestigiose di altre. Il modello normativo, per esempio, si crea sulla base di una varietà di lingua di prestigio; così è successo in Portogallo con lo standard elaborato sulla base della varietà di lingua parlata prima dalla corte lisboeta e poi, successivamente, sul modello della varietà diatopica parlata dalle classi dominanti tra Lisbona e Coimbra (centri politico e culturale rispettivamente).

⁷² Bisogna aggiungere che nel corpus filmico, creato per questa tesi, non sono presenti molti esempi dialettali. Le rappresentazioni sono più incentrate sulla pronuncia che sul lessico. Pronuncia che, a sua volta, si suddivide, in maniera generale, tra urbana, rurale e popolare. Intendendo con rurale la pronuncia di parole come *inté* di personaggi *saloios* (della zona a nord di Lisbona) e con popolare la pronuncia barrista dei *bairros* tipici della capitale.

Repertorio linguistico e Competenza comunicativa

“Il repertorio linguistico è l’insieme dei codici e delle varietà che un parlante è in grado di padroneggiare all’interno del repertorio linguistico più ampio della comunità a cui appartiene” (Graffi e Scalise 2005: 229). Il parlante si ‘muove’ nel suo repertorio linguistico a seconda della situazione d’uso. Le dimensioni del repertorio, poi, dipendono dal *background* sociolinguistico del soggetto. In genere, si fa l’esempio di un professionista che riesce a gestire bene sia una situazione comunicativa, utilizzando la norma standard, sia una situazione comunicativa che richiede l’uso di una norma popolare (può esistere anche un soggetto che conosce appena la norma popolare e che non riesce a gestire una situazione formale).

Il concetto di repertorio linguistico si collega al concetto di competenza comunicativa, cioè la capacità dei soggetti di utilizzare la lingua nei modi più appropriati al contesto. La competenza comunicativa è un concetto che aggiunge qualcosa al concetto di competenza linguistica: “la competenza comunicativa non è un fatto ‘sociale’ come la *langue*, ma individuale; non riguarda le conoscenze delle strutture linguistiche, bensì l’appropriatezza del loro uso nelle situazioni comunicative (Graffi e Scalise 2005: 229).

Lo stesso soggetto può trovarsi nel corso della sua quotidianità a dover parlare con un professore universitario, scrivere una mail alla segreteria della sua università, parlare per telefono con i suoi genitori, comunicare via SMS con i propri amici, *chattare* sul PC con persone che conosce poco o per nulla ma con le quali condivide un hobby. In tutti questi casi, il soggetto troverà le giuste parole nel suo repertorio linguistico e le utilizzerà modulando il suo stile in base al tipo di interazione.

La competenza comunicativa, pertanto, non si riferisce semplicemente alla competenza linguistica e al repertorio linguistico ma alla capacità del soggetto di scegliere come esprimersi in base agli aspetti extralinguistici coinvolti nello scambio.

Nell’ambito degli studi sul parlato filmico, i concetti di repertorio linguistico e competenza comunicativa sono indispensabili per il mantenimento del patto di verosimiglianza tra autori e pubblico o per la sua parodia. In altre parole, il pubblico riconosce le situazioni comunicative proposte nel testo filmico ed è in grado di valutare se il parlato filmico è consono alle scene riprodotte o se, in qualche modo, crea sensazioni di straniamento perché poco realistico.

Stratificazione linguistica

Se esiste una variazione linguistica geografica e un modello idealizzato che funge da standard, avremo dunque una varietà di portoghese standard e varietà diatopiche non standard del portoghese.

Si avrà poi una stratificazione diamesica, ai cui poli si troveranno il portoghese scritto e il portoghese parlato. Esiste poi una variazione diafasica sul continuum formale/informale che s'intreccia con la dimensione di variazione diamesica, generando: una varietà di portoghese formale scritto; una varietà di portoghese informale scritto, una varietà di portoghese informale orale e una varietà di portoghese formale orale. Allo stesso modo, si può avere una varietà di portoghese regionale formale scritto e una varietà di portoghese regionale formale orale; o una varietà di portoghese regionale informale scritto e una varietà di portoghese informale orale. Tutto questo considerando appena tre dimensioni: diamesica, diatopica e diafasica (vd. Coseriu 1973 e Marcuschi 2008 per il portoghese brasiliano ma valido anche per il portoghese europeo).

Si tratta di possibilità comunicative rappresentabili, per via di artifici artistici, nel testo filmico e riportabili linguisticamente attraverso il parlato filmico. Il corpus filmico qui utilizzato, però, non copre varie situazioni perché, com'è stato detto in precedenza, è composto da prodotti finzionali che ritraggono principalmente l'area della capitale o comunque della Grande Lisbona, area centrale per la promozione culturale in generale.

Schemi e sceneggiature

Schema è un termine utilizzato per indicare una struttura convenzionale di conoscenze allocata nella memoria del soggetto. Ogni soggetto dispone di molti schemi che impiega nell'interpretazione delle esperienze quotidiane. Gli schemi riguardano il sistema di conoscenze: si avrà pertanto uno schema relativo all'idea di supermercato, uno schema relativo all'idea di campo da tennis, un'idea relativa alla periferia della città e via dicendo. Come scrive Stockwell (2001), esistono tre tipi di schema: schemi relativi al mondo esterno, schemi relativi al testo e schemi linguistici. Gli schemi relativi al mondo esterno sono, come si è detto, relativi a spazi constestuali (il supermercato, il campo da tennis, le scuole, ecc.); gli schemi testuali rappresentano le aspettative del pubblico riguardo alla costruzione sequenziale degli schemi relativi al mondo esterno; gli schemi linguistici contengono "idea of the appropriate forms of linguistic patterning and style in which we expect a subject to appear"

(op. cit.: 80). Le deviazioni da questi schemi creano delle deviazioni che possono modificare l'essenza stessa di questi schemi o aggiungerne di nuovi all'elenco di quelli già esistenti.

Il grado di deviazione dal sistema schematico con cui il mondo è analizzato (e che influisce nella rielaborazione, da parte del fruitore, di un qualunque prodotto artistico quale può essere un film) può essere misurato su una scala di informatività basata su tre livelli:

- Informatività di primo livello: ogni cosa avviene secondo gli schemi (e questo rinforza gli schemi stessi).
- Informatività di secondo livello: cose poco usuali o meno probabili (accrescono gli schemi mentali del destinatario).
- Informatività del terzo livello: accadono cose impossibili che vanno in contrasto con gli schemi (in questo caso, gli schemi possono essere rigenerati secondo le nuove conoscenze).

Come scrive Yule (2003), un particolare tipo di schema è rappresentato dalla sceneggiatura che è definibile come uno schema dinamico. Pertanto, se lo schema è l'idea del supermercato, una sceneggiatura è l'idea di andare a fare la spesa al supermercato; se lo schema è la periferia di una città, una sceneggiatura può essere l'interazione tra gli abitanti *dell'hinterland*.

Questa valutazione cognitiva non è fuori luogo se si considerano tutti i concetti presentati (repertorio linguistico, varietà di lingua, credenze e ideologie, ecc.) come schemi linguistici utilizzati dagli autori cinematografici per creare delle situazioni informative che possano inserirsi in uno di questi tre livelli di informatività degli schemi e delle sceneggiature.

L'utilizzo di forme popolari o di un parlato colloquiale è finalizzato a creare due reazioni da parte del pubblico: una è di accettazione del patto di verosimiglianza tra pubblico e emissari del prodotto filmico e l'altro è l'effetto comico della parodia, come accade nella commedia degli anni Quaranta. L'utilizzo di devianze dalla norma linguistica è appunto utilizzato per creare una rottura linguistica con conseguente effetto comico (come nell'esempio 20). La rappresentazione della realtà popolare dei quartieri urbani è qui condensata nella riproduzione di un'interazione tra tre personaggi urbani che rappresentano "figure" tipiche dei quartieri popolari della capitale. Come sono riportati in questa commedia i tratti popolari? Com'è possibile richiamare nella mente del pubblico quelle credenze linguistiche e quegli schemi linguistici (e relativi al mondo poiché la collocazione spazio-temporale è importante per l'interpretazione della scena stessa)? Nonostante una recitazione molto teatrale da parte degli attori, gli aspetti popolari sono riportati attraverso la forma *tralmente* che indica un

abbassamento a livello diastratico e diafasico oltre che un tratto, ovviamente, non standard. Uno degli attori, poi, commette un errore grammaticale che deve suscitare nel pubblico il sorriso. È qui che il gioco tra schemi linguistici, ideologia linguistica e pregiudizio trova spazio per dare vita ad una scena comica, parodiando il parlato popolare.

Esempio 20

V1 (F.A1.U.P): Ora cá estou, senhor Evaristo. Então o que é que vocemecê me quer?
 V2 (M.A1.U.P): Assente-se, Dona Rosa e peça uma bebida aqui ao criado.
 V1 (F.A1.U.P): Ao criado?
 V2 (M.A1.U.P): Peça o que quiser, um pirolito por exemplo, o que quiser.
 V1 (F.A1.U.P): Ó senhor Narciso, traga-me um cálice de coisa nenhuma que eu estou com muita pressa.
 V2 (M.A1.U.P): Pois pra mim, traga-me um pirolito ao natural.
 V3 (M.A1.U.P): "tralmente".
 V2 (M.A1.U.P): A propósito de pirolito, Dona Rosa, nós já não semos positivamente duas crinças. Temos obrigação de ser adultos, sob todos os ponto de vista, e de pensar em conformidade. Quando a vida...
 V1 (F.A1.U.P): Vocemecê hoje está a falar bem, mas olhe que eu ainda não percebi nada. (OPC)

Nel caso di un film drammatico come *Os gatos não têm vertigens*, il riflesso cinematografico del parlato spontaneo è semplicemente un *escamotage* per rendere verosimile la scena stessa. Ecco il perché di un parlato colloquiale pieno di contrazioni come nell'esempio che ripotiamo di seguito (21).

Esempio 21

V1 (M.O.U): O qu' é que se passa? Senteste bem?
 V2 (F.O.U): Estou só a recuperar o fôl'go.
 V1 (M.O.U): Mas, senteste mal?
 V2 (F.O.U): Não, não, vou buscar água, está bem?
 V1 (M.O.U): 'Tá bem, eu vou contigo. Ouve lá a sério, passa-se alguma coisa?
 V2 (F.O.U): Não. Não temos que dançar tudo hoje, pois não?
 V1 (M.O.U): Não, claro que não...
 V1 (M.O.U): Sabes qual é o teu problema? É que...tu não aguentas o meu ritmo. Sabes porquê, meu amor? É que com estes sapatos tipo Fred Astaire ninguém m'aguenta, ninguém m'agarra. (OGV)

Nel caso di un film drammatico come *Os gatos não têm vertigens*, il riflesso cinematografico del parlato spontaneo è un *escamotage* stilistico per rendere verosimile la scena stessa. È in quest'ottica stilistica che il parlato colloquiale pieno di contrazioni dell'esempio (21) dev'essere considerato.

Il discorso cinematografico potrebbe essere considerato come una struttura artistica parassitaria che si basa sulla realtà linguistica quotidiana per ricreare, in vitro, delle situazioni sociali e interazionali. Analizzare il parlato filmico delle commedie o delle tragedie per capire

quanto la parodia linguistica sia importante nella costruzione di una scena comica o quanto il parlato filmico di un dramma cerchi di ricreare un riflesso del mondo reale in cui i personaggi hanno un discorso virtuale personale può essere un primo passo per scomporre quella elaborazione artistica che è il discorso cinematografico.

Genere, stile e registro

Il termine genere non è ristretto agli studi in ambito letterario e vari sono gli studiosi che hanno lavorato su questo parametro. Swales (2014 [1990]: 313) definisce il genere come “a class of communicative events, the members of which share some set of communicative purposes”; Martin (2001: 155) lo definisce come “a staged, co-oriented, purpose full social activity in which speakers engage as members of our culture”.

Labov (1966), aggiunge allo studio della stratificazione sociale nei grandi magazzini uno strumento che gli permise di analizzare la formalità (o l’informalità) del messaggio come aspetto sociale legato all’uso linguistico: lo stile. In maniera molto semplificata, è possibile stabilire che lo stile formale si ha quando si pone una maggior attenzione al modo in cui si parla/scrive e lo stile informale si riferisce, invece, ad un testo poco controllato.

Connesso all’identità sociale e allo stile linguistico è il concetto di registro, definito come l’uso convenzionale della lingua in base al contesto. Il contesto può essere collegato alla situazione (stadio di calcio, scuola, ecc.), alla professione (due medici) o all’argomento (l’argomento verrà ripreso nel capitolo seguente sui registri e lo stile del parlato filmico).

Se è possibile affermare che lo stile è un concetto relativamente chiaro, non è possibile affermare un giudizio di questo tipo per gli altri due concetti: in linguistica e in sociolinguistica, in alcuni casi, il genere si sovrappone, nel significato, con registro. Come si tenterà di spiegare nel prossimo paragrafo, il registro si focalizza più sugli aspetti socio-situazionali e il genere più sul tipo di testo (Ferguson 1994; Lee 2001).

Si tratta di tre termini la cui definizione non trova un parere unanime tra i linguisti. Infatti, a volte, il loro significato può sovrapporsi o può divergere totalmente (vd. Ferguson 1996; Fang e Cao 2015). Molti autori, per esempio, tendono a sovrapporre il registro e lo stile, altri sovrappongono il genere e il registro (vd. Labov 1972 e Coupland 2007). In questo lavoro sarà proposta una visione distinta per i tre termini, dando loro un diverso scopo linguistico e testuale (vd. tra gli altri, Martin e Rose 2008; Leech 2008).

Registro e genere

Sui concetti di registro e genere, utili nell'analisi della tipologia testuale, esistono due scuole di pensiero: alcuni utilizzano i due termini in maniera intercambiabile mentre altri preferiscono una distinzione tra genere e registro. In questo dibattito, Biber (1998) rappresenta il primo gruppo, definendo genere e registro con gli stessi criteri, cioè scopo e argomento (vd. Fang e Cao 2015). Biber (1988) afferma che le categorie del genere sono determinate sulla base di criteri esterni legati allo scopo e all'argomento di chi produce il testo (scritto o orale che sia); quindi sono assegnati sulla base dell'uso invece che sulla base della forma. Successivamente, in Biber et al. (1998), l'autore afferma che anche i registri sono una varietà di testi definiti attraverso criteri esterni basati su caratteristiche situazionali (compresi il loro scopo, argomento, ambientazione, interattività, modo ecc). Secondo Biber e Conrad (2009), la prospettiva del registro unisce un'analisi delle caratteristiche linguistiche - che sono comuni in una varietà testuale - all'analisi della situazione dell'uso della varietà. L'assunto di partenza del registro è che elementi linguistici chiave come pronomi e verbi sono funzionali e, di conseguenza, elementi particolari sono comunemente utilizzati in associazione con gli scopi comunicativi e il contesto situazionale dei testi. In generale, un registro è una varietà associata con una particolare situazione d'uso. La descrizione del registro copre tre elementi importanti: il contesto situazionale, gli elementi linguistici e le relazioni funzionali tra i due componenti. I registri sono descritti secondo le loro caratteristiche linguistiche: lessicali e grammaticali. Ma i registri sono anche descritti per i loro contesti situazionali, ad esempio se sono prodotti nel parlato o in forma scritta, se sono interattivi o meno e quale scopo comunicativo hanno.

[L]inguistic features are always functional when considered from a register perspective. That is, linguistic features tend to occur in a register because they are particularly well suited to the purposes and situational context of the register. Thus, the third component of any register description is the functional analysis. (Biber & Conrad 2009: 6)

Il secondo gruppo (che distingue il registro dal genere) include Couture (1986), Lee (2001) e Martin (2001). Secondo Couture (1986), mentre i registri impongono dei limiti di esplicitezza a livello di vocabolario e sintassi, i generi impongono dei limiti di esplicitezza a livello del discorso. Per Lee (2001), il registro è utilizzato quando consideriamo un testo come lingua: come l'esemplificazione di una configurazione convenzionalizzata e funzionale della lingua, legata a certe macro-situazioni della società, cioè varietà secondo l'uso (Lee 2001: 46); il genere è usato quando consideriamo il testo come un membro di una categoria: un artefatto riconosciuto culturalmente, un raggruppamento del testo secondo alcuni criteri

convenzionalmente riconosciuto, un raggruppamento, culturalmente definito, secondo gli obiettivi del testo (Lee 2001: 46). Quindi, per Lee (2001), i registri e i generi sono due modi diversi di osservare e definire lo stesso testo analizzato. Martin (2001) sostiene, a sua volta, che il genere sia associato alla cultura mentre il registro alla situazione. La relazione tra registro e genere può essere illustrata in un modello di lingua chiamato “*co-tangential circles*” pensato da Martin (2001), in cui il registro e il genere attingono il vocabolario e le strutture del sistema linguistico.

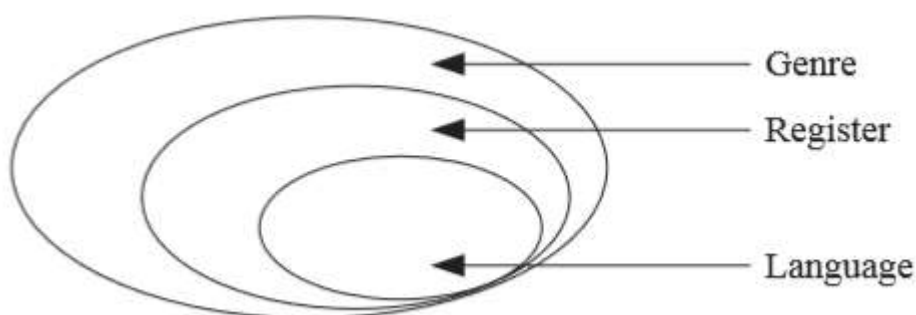


Figura 9 Martin 2001 *apud* Fang e Cao 2015: 8

Altri autori, invece, trattano il registro e il genere come due aspetti diversi, distintivi di un testo all'interno della lingua (Fang e Cao 2015, fig. 6; vd. anche Romaine 2001). Secondo questo punto di vista, un discorso pubblico ha più probabilità di avere un registro alto rispetto ad una conversazione quotidiana, riflettendo determinate scelte lessicali e strutture sintattiche. Secondo questa visione, il registro è una dimensione interna alla lingua che riguarda il grado di formalità. Il genere, invece, dipende da fattori esterni, o meglio è una dimensione esterna e corrisponde a categorie testuali: fiction, prosa accademica, testi giornalistici.

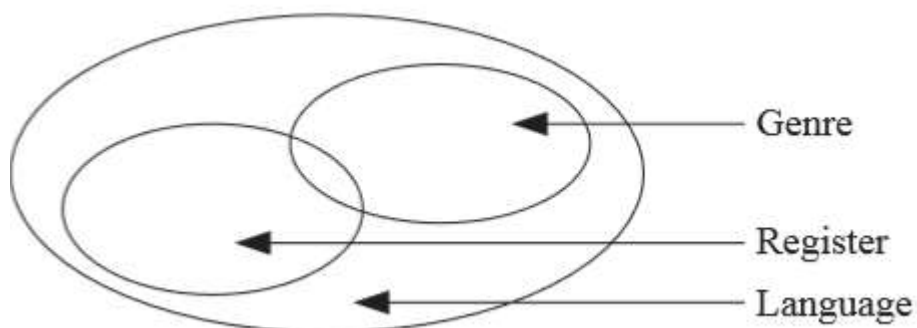


Figura 10 Fang e Cao 2015: 8

Secondo Fang e Cao (2015), nonostante le differenze tra genere e registro, ci sono delle affinità naturali tra di loro. La formalità per esempio è una dimensione che può riguardare i testi dello stesso genere, cioè all'interno dello stesso genere testuali ci possono essere testi più formali di altri.

More interestingly, because of the long established linguistic conventions regarding form and meaning, we say that a certain genre is seen to designate a certain degree of formality, and vice versa. For instance, academic prose is commonly seen to be more formal than fictional writing. As another example, the genre of interactive speech is generally less formal than monologues. (Fang e Cao 2015: 8)

Come scrivono i due ricercatori, la prosa accademica è comunemente più formale della scrittura funzionale e lo scambio interazionale è, di solito, meno formale dei monologhi. Allo stesso modo, uno scambio interazionale può essere più o meno informale in base al contesto: una interazione formale pianificata come l'intervista televisiva al primo ministro difficilmente scenderà verso l'informalità mentre un'intervista per un magazine musicale potrebbe variare a livello diafasico, salendo verso il formale o scendendo verso l'informale e il colloquiale, senza troppi problemi, in base alle condizioni contestuali.

I registri

Secondo Halliday (1964), il primo ad usare il termine registro è stato Reid (1956) per indicare la capacità del linguaggio umano di adattarsi alle diverse situazioni sociali (vd. Giménez-Moreno 2006). Come scrive Trudgill, I registri sono “an example of a particular kind of language being produced by a particular kind of social context”. (Trudgill 1974: 82), quindi il registro dà due tipi di indicazioni: con chi stiamo parlando e di cosa. In altre parole, il concetto di registro non dipende soltanto dal parlante (cioè da dove viene, qual è il suo status sociale ecc.) ma ha a che fare anche con la situazione o il contesto d'uso, lo scopo, l'argomento e il contenuto del messaggio; a questi aspetti poi bisognerà aggiungere la relazione fra i partecipanti. Certamente anche le informazioni su “cosa stiamo dicendo e a chi” aggiungono qualcosa alla cornice sociolinguistica del personaggio, affermando che il registro riguarda la variazione linguistica condizionata dagli usi e quindi dal contesto.

Il registro, com'è stato già detto, può essere suddiviso tra diastratia e diafasia intendendo con il primo il rapporto sociale tra i soggetti che producono il testo e con il secondo l'argomento stesso della discussione. Il registro può essere, quindi, considerato come un termine ombrello sotto il quale rientrano linguaggi specialistici, lingue speciali, varietà gergali e paragergali (incrociando pertanto la diafasia con la diastratia, a tal proposito cfr. De Rosa 2008).

Esempi di registri tipici sono il linguaggio specialistico della legge, della medicina, il linguaggio religioso ma anche l'uso di termini quotidiani con un'accezione specifica e il gergo (cioè *gíria* e *calão*). In linea generale, i registri sono repertori linguistici associati a specifici gruppi occupazionali o sociali, che indicano, a livello funzionale, l'appartenenza a determinati gruppi sociali⁷³. Pertanto, un registro è un repertorio linguistico che è associato a particolari pratiche sociali e a persone che fanno proprie queste pratiche.

Da una prospettiva strutturale, i registri si differenziano, per esempio, nel tipo di lessemi utilizzati. Da una prospettiva funzionale, registri diversi sono associati a pratiche sociali di ogni tipo ad esempio diritto, medicina, preghiera e via dicendo.

Pur elencando i vari registri, dal punto di vista dell'insieme dei repertori la disamina rimane incompleta in alcuni aspetti essenziali. Questa visione infatti non spiega come particolari espressioni o elementi lessicali rientrino in un determinato repertorio e si distinguano dal resto dei repertori linguistici, o come possono essere facilmente associati a determinate pratiche sociali. Questi elementi sono identificati facendo riferimento a modelli metapragmatici della comunicazione, cioè modelli interni di ruoli, attività e relazioni interattive associate allcomunicazione stessa e caratteristici di una determinata cultura (vd. Agha 2007: 24 -25). Ciò che viene definito come “legalese” oppure “politichese” sono registri identificabili per la maggior parte delle persone come “linguaggio” dell'avvocato, del medico ecc⁷⁴. Registri però possono essere anche il gergo giovanile della periferia lisboeta o il parlato popolare (come quello della comunità rurale dell'area *saloeira* a nord della capitale portoghese). L'uso di questi registri di conseguenza si adegua alle norme per un particolare modo socialmente marcato di usare la lingua oppure è un modo per invocare il contesto solitamente associato al registro.

I parlanti imparano i diversi registri attraverso la socializzazione nei diversi gruppi culturali all'interno delle loro società. Ovviamente una persona può conoscere ed utilizzare una varietà di registri in funzione delle sue esperienze sociali e lavorative. Inoltre, il registro aiuta a costruire un'identità in uno specifico posto e tempo, perché è uno dei fattori sociolinguistici che aiuta a collocare i soggetti in un determinato gruppo sociale: per esempio, le persone delle

⁷³ Al registro sono stati associati soltanto gli elementi lessicali, mentre allo stile sono stati associate le strutture sintattiche e le caratteristiche prosodiche e fonetiche.

⁷⁴ L'inclusione di lingue speciali e sottocodici sotto il termine-ombrello “registro” può apparire riduttiva ma è funzionale a tipo di analisi qui proposta.

classi sociali più alte avranno un livello di istruzione superiore e, per questo, dovrebbero utilizzare un registro, o una serie di registri, che li differenzia dalle classi sociali più basse (vd. Romaine 2001).

Lo stile

Lo stile può variare da formale a informale a seconda del contesto sociale, delle relazioni tra i parlanti, la classe sociale, il sesso, l'età, l'ambiente circostante e il tema della conversazione tra i parlanti. Come scrive Coupland (2007: 1) “when we use the term ‘style’ we are usually attending to some aesthetic dimension of difference”. Chi produce un testo può scegliere una soluzione invece di un'altra per indicare un differente messaggio. Quello che varia, quindi, è il modo di parlare della comunità o del singolo parlante: “what matters to people is the meaning that language variation might add to their discursive practices – what people are trying to mean and what they hear others to be meaning” (Coupland 2007: 8). Quando si sceglie uno stile, si può parlare in maniera molto formale o molto informale, in base alle circostanze in cui la comunicazione avviene. Le occasioni cerimoniali richiedono quasi obbligatoriamente un parlato molto formale, le conferenze pubbliche richiedono un parlato in qualche maniera meno formale, le conversazioni casuali un parlato abbastanza informale e le conversazioni tra amici intimi su questioni di poca importanza possono essere estremamente informali (vd. Joos 1962). Si può provare a legare il livello di formalità scelta con una varietà di fattori: il tipo di occasione, le varie differenze sociali, di età ed altro che esistono tra i vari partecipanti; il compito particolare che è coinvolto, ad esempio la scrittura o il parlato; il coinvolgimento emotivo di uno o più partecipanti.

Mentre potrebbe risultare difficile caratterizzare livelli discreti di formalità, è tuttavia possibile mostrare che i parlanti nativi di tutte le lingue utilizzano uno spettro di varietà linguistiche. Ed è anche possibile predire con considerevole sicurezza quali elementi stilistici un parlante nativo tenderà ad utilizzare in alcune occasioni.

Many other factors connected with the situation in which language is being used, over and above topic, will also have a linguistic effect. One of the most important of these is formality. 'Formality' is not, in fact, something which it is easy to define with any degree of precision, largely because it subsumes very many factors including situation, social familiarity, kinship-relationship, politeness, seriousness, and so on, but most people have a good idea of the relative formality and informality of particular linguistic variants in their own language. (Trudgill 1974: 82)

I parlanti hanno un'idea chiara di quali modi di esprimersi sono considerati “appropriati” in un particolare contesto. È facile per il parlante, o scrivente, capire l'appropriatezza (diamesica e diastratica) e la relativa variazione (stilistica) di frasi/enunciati come le seguenti:

- *Excmo. Professor, venho por este email perguntar...*
- *Prezado Professor, queria perguntar ao senhor professor...*
- *Olá professor, queria colocar uma questão...*
- *Ó Professor, diz lá uma coisa...*

Bisogna ricordare, che le differenze nell'uso di stile, registro e genere sono ampiamente indipendenti. Generalizzando, è possibile scherzare tra amici usando uno stile formale, così com'è possibile parlare in maniera informale in un contesto formale; altrettanto possibile è scrivere un testo formale per un'occasione informale e viceversa.

Nel caso del parlato filmico, non essendo un parlato spontaneo e pertanto non potendo additare le scelte linguistiche direttamente al parlante⁷⁵, si deve pensare allo stile come alla libertà, stilistica appunto, di scegliere come esprimere il messaggio del personaggio in base ad una serie di caratteristiche⁷⁶ scelte precedentemente dagli autori. Lo stile del parlato filmico, pertanto, risente delle scelte creative degli autori e si basa su quattro punti, identificabili del *continuum* formale/informale:

- Stile formale: caratterizzato da un vocabolario ricercato e frasi ben costruite. Una pronuncia attenta e senza elisioni.
- Stile medio: caratterizzato da un vocabolario di facile comprensione. Una pronuncia ancora attenta e senza elisioni.
- Stile familiare: caratterizzato per un vocabolario ristretto, spontaneo e comprensibile. Una pronuncia basata sulle principali elisioni della lingua parlata.
- Stile popolare: caratterizzato da un vocabolario povero, semplice e spontaneo e da una pronuncia carica di elisioni e sfumature diatonicamente marcate.

⁷⁵ perché il parlante è un attore che sta impersonificando un personaggio.

⁷⁶ Chi è il personaggio, dove vive, qual è la sua situazione sociale ed economica, se ha un'educazione scolastica o meno, cosa sa delle vicende in cui è coinvolto, ecc.

Come scrive Pedro (1996), le scelte stilistiche ⁷⁷ non riguardano solo l'argomento della comunicazione ma la relazione sociale tra chi partecipa al momento comunicativo. Si vedano, a seguire gli esempi tratti da Pedro (1996: 455) in cui A chiede a B di aprire la porta:

1. *Podias abrir a porta?*
2. *Seria possível abrir a porta?*
3. *Imagino que não poderias abrir-me a porta, ou podes?*
4. *Por favor, abre a porta.*
5. *Abre a porta, sim?*
6. *Abre a porta.*
7. *A porta!*
8. *Por que é que não abres a porta?*
9. *Então, não vais abrir a porta?*
10. *Vê lá se abres a porta!*
11. *Olha a porta! Vai lá tu!*

A questa lista è possibile aggiungere altri esempi in cui chi parla utilizza espressioni gergali e paragergali (*pá* e *meu*) o con l'attenuatore del comando *faz favor*.

12. *Abre a porta, faz favor.*
13. *Abre a porta meu!*
14. *Pá abre essa porta pá!*

Tutti questi enunciati danno la stessa espressione verbale alla stessa necessità del parlante A. Quello che cambia è il valore che queste richieste assumono in base al contesto d'uso e alla relazione tra A e B. È evidente che alcune sono più educate e formali e altre sono più dirette e informali e, infatti, gli aspetti della relazione sociale tra A e B possono essere definiti "delicatezza", "grado di formalità" "statuti" dei singoli partecipanti all'atto comunicativo.

⁷⁷ Pedro (1996) suddivide il registro in "campo", "conteúdo" e "modo". Questa ricerca identifica il *campo* dell'autrice con il "registro" stesso, mentre il *conteúdo* è qui studiato come "stile".

Come scrive Cotter (2015) le imposizioni stilistiche derivano anche dalla cultura ricevente in cui il discorso (cinematografico in questo caso) è prodotto (vd. Leitner 1980; Naro e Scherre 1996) e il riferimento al pubblico e ad apparati analitici come Bell (1991)⁷⁸ è d'obbligo

⁷⁸ In cui si studia l'importanza della collaborazione del “*receiver*”.

Parte V: Caratteristiche linguistiche del portoghese

Registri, stili e generi del parlato filmico

In questa sezione verrà presa in esame la variazione diafasica e diastratica nel corpus filmico attraverso tre concetti utilizzati in vari studi sulla variazione linguistica (tra gli altri Biber e Conrad 2009; Biber e Finegan 1994; Coupland 2007): registro, stile e genere.

Il presente capitolo è stato strutturato pensando ad un'analisi mista dei dati filmici: dopo una breve presentazione del registro come concetto sociolinguistico, sarà presentata un'analisi qualitativa del corpus. Successivamente si passerà alle valutazioni riguardo allo stile formale/informale presenti nelle trascrizioni filmiche e, solo dopo aver preso in considerazione anche altri aspetti linguistici del parlato filmico in questione, si trarranno le dovute considerazioni sulle caratteristiche dei generi filmici presenti nel corpus tenendo come punti fermi tre tipi filmici: commedia, dramma e dramedy.

Caratteristiche del portoghese europeo filmico

L'analisi linguistica del parlato filmico come produzione testuale del portoghese europeo sarà analizzata alla luce delle considerazioni linguistiche riguardanti il parlato finzionale. È importante sottolineare che l'obiettivo non è presentare un'analisi del portoghese europeo nella sua realtà quotidiana quanto, piuttosto, quello di evidenziare i tratti linguistici, e quindi le caratteristiche interne, nella produzione finzionale cinematografica, vale a dire i dialoghi filmici. I seguenti aspetti sono presi in considerazione come possibili tratti rilevanti ai fini della ricerca.

Aspetti lessicali:

A) Sostantivi:

1. elementi gergarli e paragergali come cota, gajo, dama, tipo, brutal, pinga, ecc.

B) Verbi:

1. Pretérito mais-que-perfeito simples VS composto
2. Futuro simples VS ir + infinitivo
3. Futuro analítico

C) Avverbi:

1. Avverbi di luogo (aqui, aí, alí, lá, cá)
2. Avverbi di tempo (então, logo, de repente etc.)
3. Avverbi di quantità (muito, bué)

D) Pronomi:

1. Personali (eu, tu, você, nós, a gente)
2. Dimostrativi (isto, isso, aquilo e relativi concordati in numero e genere)

Aspetti grammaticali

A) Aspetti sintattici relativi alla subordinazione:

1. Frasi pseudo-scisse del tipo X é que Y.

Aspetti pragmatici

A) Marcatori discorsivi:

1. Então, pá, ora, não é, ecc.

B) Pronomi di cortesia:

1. Você, Vossamercê, O Senhor ecc.

Aspetti fonetici:

A) Contrazioni fonetiche (me(s)mo, pa(ra); variazioni fonetiche (muito/a).

Gli aspetti qui analizzati sono indicatori di differenze funzionali legate al contesto, in cui la variazione linguistica è dovuta ad una combinazione di fattori sociali, situazionali e discorsivi (Biber 1995). Si ricordi che, trattandosi di parlato finzionale, tutto ciò è filtrato attraverso l'opera metalinguistica di chi crea il parlato filmico (sceneggiatori e attori).

I tratti sopra elencati verranno trattati come aspetti collegati alla riproduzione di tratti socio-pragmatici del parlato spontaneo nel parlato filmico. A tal fine, dopo una breve ripresa teorica dei concetti chiave (registro, stile e genere) nel parlato filmico, verranno sviluppati i tratti sopraelencati come tratti legati ai registri presenti nel parlato filmico, allo stile utilizzato per far parlare i personaggi e, infine, si considereranno i generi filmici del corpus alla luce dell'analisi precedente.

Registri, stili e generi nel parlato filmico

Secondo il modello proposto da Fang e Cao (2015), presentato in figura 10, la lingua ingloba il genere e il registro. In questa visione, i registri suggerirebbero gli aspetti linguistici interni, mentre i generi rifletterebero aspetti esterni al sistema linguistico. In altre parole, chi produce un testo scritto o orale che rientra in un determinato genere può adottare, nell'elaborazione del testo stesso, diversi stili e registri linguistici.

Lee (2001) delinea delle macro-categorie per la definizione di registro, stile e genere: il termine stile è molto spesso usato per parlare delle differenze nel grado di formalità o di

informalità; il registro generalmente denota modi specifici di parlare associati a determinate professioni o gruppi sociali; e il genere è concepito come un insieme di elementi linguistici co-occorrenti associati a particolari ambiti/*frame* (Bauman 2000). La definizione di Lee (2001), e la posizione di Fang e Cao (2015), sono basilari per questa ricerca perché la posizione teorica qui adottata vede il sistema lingua come sovrainsieme funzionale o situazionale di cui fanno parte due sottoinsiemi, uno linguistico e uno contestuale: registro e genere; l'intersezione tra registro e genere crea un'area attribuibile allo stile linguistico. Detto in altro modo, il soggetto parlante/scrivente, all'interno del sistema linguistico sceglie il lessico da utilizzare (registri) per elaborare la propria produzione linguistica - all'interno dei generi discorsivi che vanno dalla comunicazione faccia a faccia alla scrittura di insediamento di un capo di stato - modulando il tutto attraverso uno stile più o meno formale. Si tratta, come è facile capire, di scelte linguistiche ascrivibili a delle categorizzazioni sociolinguistiche e che hanno un effetto pragmatico, in quanto atti linguistici; pertanto definibili come scelte stilistiche sociopragmatiche.

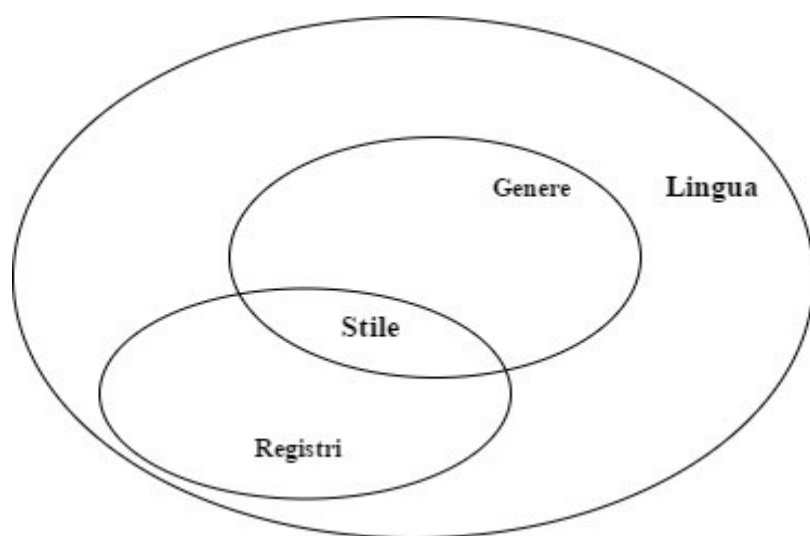


Figura 11 Lingua, genere, registro e stile

L'idea di base è che due medici possono parlare di lavoro in ambiente di lavoro e utilizzare uno stile formale e un registro (lessico) tecnico (varietà distrattico-diafasica meglio nota come Lingua Speciale o Settoriale). I due stessi medici, però, possono trovarsi al bar per parlare di lavoro e usare lo stesso registro (lessico specifico) ma con uno stile meno formale, meno attento alla forma, con una pronuncia meno precisa (non standard o sub-standard) e costruzioni sintattiche che non rientrano nello standard linguistico formale (abbassamento diafasico).

Pertanto, le differenze linguistiche sono rintracciabili a livello sintattico, morfologico e fonetico (Romaine 2001). A mo' di esempi basta pensare alle oscillazioni diafasiche e diastratiche che il repertorio linguistico del portoghese europeo mette a disposizione del parlante. Si tratta in molti casi di coppie concorrenti, come accade per la parola *bué* (con valore avverbiale) che tra i giovani portoghesi è alternativa al più "normale" *muito* che definisce uno stile informale grazie anche all'uso di espressioni gergali e paragergali che rientrano in registri informali (in alternativa a registri tecnico-scientifici o formali). Lo stesso vale per l'uso di costruzioni non previste dallo standard come *colocar/fazer questões* al posto di *fazer perguntas* (come calco dal francese *poser une question*) o costruzioni pseudo-scisse con *é que* enfatico, tipiche del parlato. Alternative fonetiche sono una pronuncia più attinente alla norma e una tipicamente informale: *mesmo* > [me'mo]; *licença* > [com licença]; *folego* > [fo'go]; *grande* > [ganda]; *muito* > [muita], ecc.

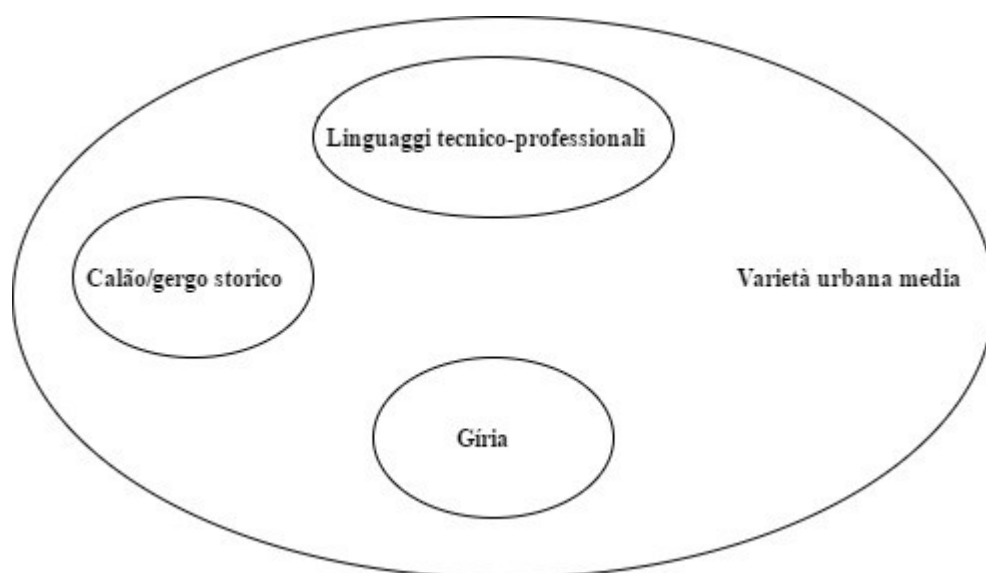


Figura 12 La varietà linguistica del parlato filmico

Come riporta la figura 12, l'ipotesi di questa sezione è che il parlato filmico sia concepito utilizzando una varietà media urbana di base⁷⁹, su cui vengono inseriti elementi di varietà linguistiche alternative, culturalmente connotate: si tratta di lingue Speciali o Settoriali specifiche di un determinato ambito sociale (lavorativo, sportivo, artistico) - riportati in figura come Linguaggi tecnico-professionali – elementi gergali e paragergali che fanno parte del repertorio linguistico del parlante medio portoghese e qui riportati come gergo storico (calão)

⁷⁹ Con varietà media urbana si intende una varietà diastratica media che non presenti marcatezza (tendente piuttosto al neutro) e con un lessico medio e di uso comune senza innalzamento diafasico.

e come espressioni paragergali (gíria). La quantità di queste varietà specifiche varia in base al racconto filmico e quindi al genere. In altre parole, ad un uso parsimonioso di registri e varietà specifiche di un determinato gruppo sociale o professionale corrisponde l'uso di uno stile informale realizzato per mezzo di tratti fonetici o di costruzioni marcate. In questo lavoro, il lessico e tutte le espressioni gergali e paragergali saranno trattate come tratti pertinenti al registro, i tratti fonetici e le costruzioni sintattiche saranno trattati come scelte stilistiche.

Le varietà filmiche del corpus – i registri

Il corpus creato per questa analisi linguistica del parlato filmico del cinema portoghese presenta un repertorio linguistico con una serie di varietà di uso comune, riconoscibili dal parlante medio portoghese, anche se la varietà maggiormente impiegata, come già precedentemente evidenziato, è la varietà media urbana. Per analizzare tali varietà nella raccolta di trascrizioni filmiche sono stati individuati dei tratti che sebbene non esclusivi, possono identificare una determinata varietà.

Lavorando solo sui dialoghi finzionali (escludendo quindi le voci *off* come la voce narrante), le varietà del parlato filmico riguarderanno le situazioni discorsive (interazionali) rappresentate: il dialogo tra giovani; il dialogo tra personaggi dello stesso quartiere; i dialoghi tra personaggi definiti professionalmente (marinai, fotografi ecc.) o geograficamente (gente che viene dalla periferia o dalla campagna e gente di città).

La prima trascrizione presente nel corpus è la lista dei dialoghi di *Aldeia da Roupa Branca*; un film che rientra nel genere del “nacional-cançonetismo” o “comédia revisteira”. È composto in parte da scene parlate e in parte da canzoni interpretate dai personaggi principali. Le scene rappresentano le vicende di due famiglie ricche che si competono le grazie dei concittadini e gli affari economici. Il tutto si svolge principalmente in un non ben identificato paesino fuori Lisbona: questa è l'area *saloeira*, l'area della prima provincia campagnola fuori dalla città. Lo stesso titolo riprende la pratica più comune in queste zone, nel periodo rappresentato: la *roupa branca* è la biancheria lavata in riva al fiume e stesa ad asciugare all'aperto (da qui l'immagine del paesino in bianco). Il film si sviluppa intorno all'amore di Gracinda, personaggio principale, per il figlio del suo datore di lavoro che ha lasciato il paesino e la ricchezza del padre per fare l'autista in città.

Esempio 22

V1 (M.A.R): Adeus, ó Gracinda! Adeus, ó flor!

V2 (F.G1.R): Do caniço, quer casar não tem derriço. (ARB)

L'atmosfera bucolica entra subito nei dialoghi attraverso questo gioco di parole *flor do caniço*⁸⁰ con la quale un personaggio motteggia l'altro. In questo caso le espressioni *flor do caniço* e *quer casar não tem derriço*⁸¹ sono ascrivibili ad un registro medio poiché comprensibili dallo spettatore medio portoghese.

Esempio 23

V1 (M.A.R): Raios te partam! Estás sempre com a carinha na água.

V2 (F.G1.R): A cara, os braços, e as pernas. E quando a ribeira sobe...

V1 (M.A.R): Aqui é que te morde.

V2 (F.G1.R): É, é. Graças a Deus não pus adubo. Não me morde nada. (ARB)

L'espressione *cara na água* probabilmente vuol dire che chi ha la faccia sott'acqua non riesce a vedere attorno a sé; al di là del significato specifico dell'espressione è chiaro il suo valore come *gíria* (tratto paragergale) comprensibile, ovviamente, al pubblico portoghese. Lo stesso valore ha l'espressione *comboio de Chelas* che rientra nell'immaginario collettivo come chi regredisce nel suo lavoro.

Esempio 24

V1 (M.A.R): Aqui, aqui é que te dói, mas minha rica, esfrega o braço com arnica.

V2 (F.G1.R): Que queres tu dizer com isso, ó meu espantalho?

V1: Olha, está à vista. Os carros que eu guio vão de cogulo todas as viagens. E já não cabe mais pessoal.

V2 (F.G1.R): Que tenho eu com isso? Os carros são meus, porventura? O negócio é meu?

V1 (M.A.R): Não que não é. É do Jacinto que é como se fosse teu pai. Olha para aquele cocheiro. Compara, anda. Ó raparigas, digam lá vocês se aquilo que ali vem não parece o comboio de Chelas. (ARB)

Dal punto di vista linguistico questi esempi posizionano, insieme alle immagini, la narrazione in uno spazio ben definito: la campagna. Lo spettatore portoghese individua subito lo scenario iniziale come quell'area extraurbana definita 'saloia' dai cittadini urbani di Lisbona. A sottolineare l'ambiente campagnolo, troviamo un lessico rurale con termini come *caniço* (canneto), *adubo* (letame), *joelheira* (ginocchiera o parastinco), *cavalo* (cavallo), mentre altri termini identificano chiaramente una varietà popolare, come nel caso dell'esempio successivo

⁸⁰ Traduzione: fiore del canneto.

⁸¹ Traduzione: vuoi sposarti e non hai nemmeno una fidanzata.

(25) in cui il personaggio utilizza un termine popolare per indicare un bicchiere di vino (*pinga*).

Esempio 25

Vx(M.A.R): O que calhava agora era uma pinga, ó patrão. E sou eu que lha vou buscar. (ARB)

L'uso di *pinga* per *copo de vinho* è chiaramente ascrivibile ad un registro informale e popolare. L'esempio 26 mostra, invece, l'uso di tratti paragergali meno popolari e più attinenti alla vita di città. Infatti, il personaggio che parla in questa maniera non fa che vantarsi, come aveva già fatto in un passaggio precedente, di vivere in città da tanto tempo⁸².

Esempio 26

V1(F.G1.R): Tens visto o Chico?

V2(M.A.R): Quem, o filho do teu padrinho? Tenho. Ele agora é praça na Estrela. Olha, ainda outro dia estivemos os dois a ouvir cantar o fado. Cantava a rapariga dele.

V1(F.G1.R): A rapariga dele? Quem é?

V2(M.A.R): A Maria da Luz. Sabes lá! Aquilo é que é uma fadista de verdade, uma cultivadora que aquilo...É sublime. Pois o Chico está com ela, está. É claro, ela tem um bom...Um tipo que está cheio de pastora que não lhe falta com coisíssima nenhuma. Mas o Chico que é cá da pioria é quem se goza daquilo. (ARB)

Ele agora é praça na Estrela, cultivadora, cheio de pastora, da pioria sono espressioni gergali che costruiscono, linguisticamente, un personaggio urbano di classe sociale bassa.

La varietà filmica utilizzata si arricchisce in questi esempi, di lessico urbano e riferimenti culturali riconoscibili da tutti gli spettatori (lo spazio urbano con il nome di una piazza della capitale o il riferimento al genere musicale portoghese più famoso).

Anche l'esempio 27 dimostra come i tratti popolari (dell'epoca) siano qui riportati come lessico tipico e individuabili, dal pubblico, come tali. I termini sottolineati, nell'esempio sono esempi di una informalità molto popolare e rurale (*nanja* è un avverbio antico, ascrivibile al registro popolare e informale che indica negazione).

⁸² V1:Tu se calhar nasceste em Lisboa, ó Zé.

V2: Pois olha, já vai para seis anos que por lá ando. É como se fosse de lá. Olha, olha que aquilo sempre é terra onde os carros não têm bestas à frente.

V1: É? Se calhar é porque vão lá dentro.

V2: Ó isso! Também tens sempre uma demasia pronta. (ARB)

Esempio 27

V(M.O.R): Eu? Eu quero lá nada com esse malvado. Era o que faltava. Se eu tinha qu'ir a Lisboa pedir pelo amor de Deus a um filho para me vir ajudar. Tu não me conheces. Eu tou velho mas tenho muito ralé. Foi-se embora, foi-se embora, acabou-se. Se quiser voltar que volte, nanja qu'eu peça nada àquele maroto. (ARB)

Nel film *O Pátio das cantigas*, del 1942, viene rappresentata la *vida no bairro*: un microcosmo in cui si svolge la vita dei personaggi urbani, come spiega subito la voce fuori campo. Le vicende narrate si svolgono in occasione delle feste de Santi Popolari. In un tipico quartiere della capitale, un grupo di persone vive la propria vita (amori, gelosie, ripicche), rappresentando la vita *barrista* dell'epoca.

Esempio 28

V1(F.G.U): Eu amanhã vou festejar o Santo António com o papá. Damos sopinha cá no pátio, vamos ao Jardim e Cinema e ódespois vamos à praça da Figueira.
V2(F.A1.U): Pois olhe, menina Celeste, eu sou da praça da Figueira e tenho muita honra nisso e a minha festa é aqui.
V3(M.A.U): Deixe lá, senhora Rosa, ela e o papá droguista não dão confiança a gente tão ordinária como nós.
V1(F.G.U): E é que não "dêmos" mesmo. (OPC)

Festeggiare Santo Antonio si riferisce chiaramente alle feste popolare in onore del santo. Si tratta di un'espressione senza particolari caratteristiche linguistiche certamente ascrivibile ad un registro medio-basso. Il pezzo diventa interessante successivamente con l'espressione *dar sopa* (con la quale il personaggio vuol dire che lei e il padre sie negheranno durante la festa in onore del santo) e il termine *papá* (derivato dal francese) con il quale si riferisce al padre: si tratta di un termine infantile ascrivibile ad un registro medio-alto, sebbene colloquiale. Il mix linguistico messo in bocca al personaggio femminile è inteso a creare un personaggio comico che si muove tra espressioni gergali, popolari (si tratta di una ragazza che vive in un quartiere popolare del centro di Lisbona) e termini alti (perché la ragazza si sente di far parte di un ceto superiore rispetto ai suoi vicini di casa).

Esempio 29

V1(F.A1.U): Ó seu Engenhocas, então isto agora aqui é o Coliseu?
V2(M.A1.U): Eu cá não fui...Oh...
V3(M.A1.U): Silêncio, que se está a cantar ópera.
V1(F.A1.U): Senhor Evaristo Simões e infelizmente nosso vizinho...
V4(M.A.U): Apoioado.
V1(F.A1.U): ...A comissão das Festas do Pátio que, infelizmente se chama do Evaristo, mas que é para todos os efeitos o Pátio das Cantigas...
V4(M.A.U): Apoioo.
V5(M.A.U): Muito bem.
V1(F.A1.U): ...vem intimidá-lo a mandar calar imediatamente esse italiano, que pode cantar muito bem, sim senhor, mas que sabemos que o senhor pôs a cantar unicamente por acinto e pra ofender e vexar as pessoas que cantam neste pátio.

V4 (M.A.U): Apoiado.

V5 (M.A.U): Apoiado.

V6 (M.A1.U): Muito bem.

V3 (M.A1.U): Senhora Rosa, eu estou absolutamente dessincronizado com as suas palavras. Mas por ser a senhora Rosa que mo pede, eu vou imediatamente mandar calar o italiano. (OPC)

L'esempio 29 gioca sull'utilizzo di un registro formale, se non addirittura tecnico, con il quale il personaggio (una signora dello stesso quartiere popolare) parla con ufficialità al vicino di casa, intimandolo a compiere un'azione, in nome di tutti i vicini. Si tratta di un lessico semplice ma di effetto che fa perno su elementi specifici come *apoiado* che indica approvazione e l'uso di verbi come *intimar*, *vexar* ascrivibili ad un registro medio-alto per creare, anche qui, una sorta di contrasto dalla resa comica, tra alto e basso (linguisticamente e socialmente).

Gli esempi 28 e 29 mostrano ancora elementi culturo-specifici molto chiari al pubblico portoghese (*festejar o Santo António; praça da Figueira; o Coliseu*). Il parlato di questi esempi gioca con un lessico semplice e parole ascrivibili ad un repertorio medio.

Come mostrano questi esempi, si tratta di situazioni quotidiane di gente semplice che vive un determinato momento dell'anno e di una varietà urbana media. Si evince che ci troviamo dinanzi a una varietà urbana media arricchita di elementi culturali specifici della città di Lisbona (vari riferimenti alle feste popolari della capitale, edifici e punti di riferimento della città che vengono percepiti chiaramente dallo spettatore). Pertanto, anche qui come per il film precedente, è possibile affermare che il parlato filmico presenta una varietà urbana media senza un particolare uso (in termini di quantità) di termini lessicali o espressioni ascrivibili ad altre varietà del repertorio individuato.

Lo stesso discorso vale per gli altri film degli anni Quaranta: *O Costa do Castelo, A menina da rádio*. Il sogno radiofonico di un pasticcere anima il *Bairro da Estrela* tra chi appoggia la creazione di una radio locale e chi la osteggia. Anche in questo film, si riscontrano situazioni interazionali simmetriche e l'uso di una varietà urbana media. Troviamo il lessico specifico delle trasmissioni radiofoniche e dello spettacolo, parole come *vedette* e *animatografo*, e l'uso dell'linguaggio musicale per creare dei giochi di parole (si veda l'esempio 33 in cui il significante che rimanda a due significati diversi crea una battuta divertente). Volendo collegare il parlato filmico al periodo storico-culturale, si potrebbe dire che il Portogallo salazarista delle "tre F" è qui rappresentato dal gioco di sovrapposizioni semantiche delle diverse accezioni della parola *fado* che fa da argomento in turni diversi e con significati differenti.

Esempio 30

V1(F.O.U): O que eu queria ter era a sua boa disposição, Sr. Costa.
V2(M.A1.U): Pois olhe, Sra. Rita, a quem me vê tinha mais razão para chorar que pra rir. Fui tudo na vida. Estive alto, desci. (xxx as sete partidas) do mundo e tudo por causa de uma mulher. É o fado de cada um.
V1(F.O.U): Ah, agora por fado! A Rosa Maria está no seu quarto à sua espera.
V2(M.A1.U): É verdade! A lição de guitarra e fado. Já me tinha esquecido. É isto, não me deixam. Até a Rosa Maria! Até a Rosa Maria...Bom dia. (OCC)

In questi esempi (vd. es. 31) si continuano a registrare usi di un lessico culturalmente connotato che riconduce lo spettatore (dell'epoca) alla propria realtà. Si tratta di un parlato semplice, senza particolari abbassamenti o innalzamenti diafasici.

Esempio 31

V2(M.A1.U): Minha senhora?
VX: Quanto custa o quilo da bolacha Capitão?
V2(M.A1.U): Dezasseis escudos, minha senhora.
VX: Então subiu?
V2(M.A1.U): Pois subiu, foi promovida. Também há vinte anos que estava no mesmo posto. Oh quero dizer, no mesmo preço. (AMR)

Anche in questo caso, riferimenti come i biscotti *Capitão*, rientrano in un panorama culturale condiviso più che in un registro o varietà specifica. Il successivo uso figurato di *subir* riporta invece un'espressione ascrivibile ad un registro medio, quindi di facile comprensione.

Esempio 32

V2(M.A1.U): Mas sei o que faço. O alto-falante é a guarda avançada. Sim, porque depois havemos de ter uma estação de rádio, uma orquestra sinfónica, artistas de carne e osso e tudo completamente novo. Jurei transformar a Estrela num bairro moderno e independente e ninguém me desviará do meu propósito.
V3(F.A1.U): Propósito? Despropósito, digo eu. Se Ihe parece, transforme também a Basílica num animatógrafo. É só o que falta. (AMR)

Come si evince da questi esempi estratti dal corpus, questi film non presentano ancora una variazione sociolinguistica di un certo rilievo. Piuttosto, si registra l'uso di una varietà urbana media che oscilla lievemente tra i poli colto/popolare dell'asse di dimensione diastratica, con tratti linguistici riconducibili ad altre varietà, ma solo in funzione della creazione di effetti comici. È il caso dell'esempio 33, in cui termini del mondo musicale sono usati in contrasto ad un lessico commerciale.

Esempio 33

V3(F.A1.U): Não quero ouvir mais nada. Isto é a derrocada de todas as minhas ilusões. Um sol-e-dó na Casa Viúva Gonçalves.

V4(M.A.U): E filho.

V3(F.A1.U): Pois é, justamente o filho que deveria manter aqui o exemplo do respeito e da ordem, quem está transformando uma casa séria e secular num reles botequim que pra nada lhe faltar, até tem música.

V4(M.A.U): Mas a música é uma arte.

V3(F.A1.U): Oh! Também tu. A música é a arte de adocicar os costumes. Mas a arte aqui é vender presunto, conservas e azeite. Foi assim que o teu bisavô ali presente fez a sua fortuna e que me conste, a única coisa que tocava era campainhas de porta.

V4(M.A.U): Tem razão. Mas a mãe sabe muito bem que eu não nasci pra o comércio. O meu ideal seria ser compositor. Reger as minhas músicas numa grande orquestra. Correr mundo atrás do meu sonho.

V3(F.A1.U): Cala-te. Não faças estremecer de pavor os esqueletos dos teus antepassados. Carnes ensacadas com música. Ah, não, Óscar. Aqui a pauta é a da Alfândega, a batuta é a caneta e as notas são as do banco. Lembra-te de que um dia hás-de ser chamado, hás-de ser chamado. (AMR)

Anche nei film degli anni Cinquanta *O grande Elias* (in cui sono rappresentate le vicende cittadine di un piccolo gruppo di personaggi della capitale) e *Rosa da Alfama* (con la vita *barrista* dei suoi personaggi) non presentano tratti (o in questo caso registri) linguistici particolari. Si continua a registrare l'uso di una varietà urbana con un'insignificante quantità di tratti paragergali o gergali.

Esempio 34

V3(M.A1.U): Estivemos a ver se resolvíamos este problema da falta de dinheiro.

V1(F.A.U): Estivemos? Já sei, andaste com o aldrabão do Elias.

V3(M.A1.U): Aldrabão? Não digas isso. Olha que o Elias é um grande camarada. (OGE)

La varietà urbana continua a mantenersi su tratti medi comprensibili dal pubblico e gli esempi qui estratti lo dimostrano. L'esempio 35 è riportato per sottolineare appunto come nel parlato filmico medio di questo periodo non siano presenti molti tratti sociolinguisticamente marcati. Anche qui, il gioco linguistico continua a muoversi sulla polarizzazione urbano/non urbano.

Esempio 35

VX3(F.A.U): Bom dia.

V7(F.G1.U): Bom dia.

VX3(F.A.U): A como é a pescada?

V7(F.G1.U): A 40 escudos.

VX3(F.A.U): O quilo?

V7(F.G1.U): Não, a arroba.

VX3(F.A.U): Credo, tão cara?

V7(F.G1.U): É cara, mas é boa. É do alto.

VX4(F.A1.U): Os salmonetes são de Setúbal?

V7(F.G1.U): Não, são de Sintra.

VX4(F.A1.U): Ó mulher, fale direito!

V7(F.G1.U): Ó santinha, não vê que eles até carregam nos "erres"? (RDA)

Sempre nello stesso decennio fu presentato *Saltimbancos*, in cui si racconta la vita difficile di una famiglia circense. Anche qui, da una lettura della trascrizione, non pare ci siano tratti linguistici particolarmente marcati. Si riporta di seguito un esempio a titolo dimostrativo. C'è una varietà linguitica di base, definibile quasi neutra, ancora una volta ascrivibile ad una varietà media urbana, con la sola presenza di pochi tratti ascrivibili ad un lessico circense, come *saltimbanca* o all'ambito artistico più generale con *fazer um número em conjunto*.

Esempio 36

V1(M.A.U): Se você quisesse, podíamos fazer um número em conjunto no trapézio. Não me diga que tem medo!

V6(F.G1.U): Não, Toni, não tenho medo.

V1(M.A.U): Então?

V6(F.G1.U): Não me pergunte mais nada, não me pergunte, peço-lhe.

V1(M.A.U): Boa noite.

V2(M.O.U): Boa noite, Toni.

V3(F.O.U): Aquele Toni, deve haver qualquer coisa na vida dele. Nunca fala, nunca diz nada... Ó Delmirinha, o que estava o Toni a dizer-te há bocadinho? Não ouves?

V6(F.G1.U): Não estava a dizer nada, mãe.

V3(F.O.U): Não disse que gostava de fazer um número contigo no trapézio? Porque recusaste, Delmirinha? Circo vai de mal a pior e um número desses era um bom número. Foi o meu grande sucesso quando eu tinha a tua idade.

V6(F.G1.U): Não quero mãe, bem sabe que não quero.

V3(F.O.U): Bem sei, tens nojo disto tudo. Vergonha de ser artista de circo. Não queres que te chamem saltimbanca, o que és tu mais do que uma saltimbanca?

V6(F.G1.U): Cale-se, mãe.

V3(F.O.U): Saltimbanca, sim. Tu, o teu pai e eu. Todos. Ou julgas que és alguma princesa? Querias um palácio para morar, não?

V6(F.G1.U): Cale-se mãe, por amor de Deus. (SBS)

In *Os verdes anos*, degli anni Sessanta, troviamo sempre la città di Lisbona come *pano de fundo* e la rappresentazione della vita cittadina. Qui, però, qualcosa cambia: le storie non sono più rappresentate in un *bairro* popolare tipico della città, come nelle commedie degli anni precedenti e, quasi come se fosse una conseguenza di questa scelta, cambia anche la riproduzione mimetica della lingua, come si evince dagli esempi trascritti. I tratti linguistici si avvicinano alla realtà linguistica e appaiono meno teatrali; c'è un uso dei tratti gergali e paragergali non più legati alla vita tranquilla dei quartieri storici di Lisbona, ma ai nuovi quartieri in via di sviluppo, spazio in cui la marginalità e gli aspetti negativi della vita cittadina si incontrano per dar vita ad una produzione linguistica fatta di tratti gergali e di un abbassamento diafasico e diastratico rappresentativi di un cambiamento nella società urbana della capitale. Già nell'esempio 37, all'inizio del film, il lessico si arricchisce e la varietà

linguistica usata include, oltre alla base urbana, anche elementi ascrivibili a varietà gergali e paragergali.

Esempio 37

V1(M.A1.U)-off: a primeira vez que vi a cidade de Lisboa pensei comigo: esta terra é como uma madama que tem que ser engatada com muito jeito. Nada de pressas, nada de deitar as mãos antes do tempo. É preciso andar devagarinho, com olho vivo e não cheirar dos pés. É preciso sobretudo um homem lembrar-se que nasceu num aldeia de pategos e aprendeu a aguentar-se. A minha vizinhança foi quase toda corrida da cidade. Vieram com uma pressa tamanha que bateram com nariz no primeiro muro e ficaram espalhados por aí. Verdade seja que eu também não tenho uma morada para cartão de visita. Mas é por cautela. Tenho tempo de passar a melhor poiso. Nunca gostei de pressas. Os meus vizinhos devem desconfiar de mim, porque nunca me ouviram dizer que estava à rasca. Que lhes aproveite não saberem fazer nada e não queixarem-se uns dos outros! Na cidade ainda se diz: "o patego olha o balão". Mas quem anda metido na construção civil é que sabe quem são os pategos e quanto custam os balões. Ainda não há como um homem ter nascido patego para levar à confiança a gente da cidade. (OVA)

L'esempio 37 è carico di elementi linguistici e espressioni che abbassano il livello diafasico portandolo su un'informalità di livello medio-basso come dimostrano gli elementi di gíria *madama* ("donna", "prostituta"), *engatar* ("acchiappare", "conquistare qualcuno" nel senso di far colpo su qualcuno), *rasca* ("volgare", "maleducato", "cafone"). Quanto affermato per l'esempio precedente vale anche il successivo (38). Espressioni e lessico marcato non aumentano in quantità, ma si differenziano lungo l'asse diatopico e diastratico. La conseguenza è che si passa da una polarizzazione urbano/non urbano ad una del tipo urbano standard/urbano non standard. Nell'esempio 38 *ir à sopa* è sicuramente un'espressione gergale per indicare qualcosa di abituale che i personaggi fanno insieme. Anche la *tomar uma caneca* (boccale, tazza) è un'espressione di facile comprensione: si tratta di una metonimia che sta per "prendere una birra".

Esempio 38

Va(M.A.U): Ó Afonso. Senta aqui, pá.

Va(M.A.U): Ah grande Afonso! Vamos à sopa.

V1(M.A1.U): Pá, não posso. Tenho que ir à estação do Rossio esperar um sobrinho.

Va(M.A.U): Qual Rossio, pá! Toma mas é aqui uma caneca com a gente. (OVA)

Uma abelha na chuva e *Fragmentos de um filme esmola* non riportano tratti linguistici marcati degni di nota. I dialoghi rappresentati si riferiscono sempre a interazioni familiari e, comunque, non riportano mai termini specifici di un determinato gruppo sociale o professionale. Come si evince dagli esempi trascritti a seguire, si trovano, nel parlato filmico

di questo periodo, espressioni metaforiche come *comer as sopas* per vuol dire “vivere alle spalle di qualcuno”.

Esempio 39

V2(F.A.U): Que foste fazer ao jornal?

V1(M.A1.U): Larga-me!

V2(F.A.U): Quando estiveres menos bêbado.

V1(M.A1.U): Quem é que está bêbado? Quem?! Sua fidalga de merda! Muito Conde, muitas lérias, mas há 20 anos que me comes as sopas!

V1(M.A1.U): Meu pai tinha em Alva um cocheiro que falava assim. E de uma vez não teve outro remédio senão chicoteá-lo. Se ele fosse vivo, o que havia ele de te fazer a ti, que és mais bêbado e mais ordinário que todos os cocheiros.

V1(M.A1.U): Maria! Abre, Maria. Por amor de Deus, abre esta porta. Quero pedir-te desculpa. O que te disse há bocado foi do brandy!

V2(F.A.U): Já sei que foi do brandy. Agora deixa-me em paz. (UAC)

L'esempio 40 è riportato a dimostrazione dell'uso di una varietà media che non presenta particolari “sporature” lessicali e che fa da base linguistica per il parlato filmico. Gli esempi 39 e 40 sono dei chiari esempi di un parlato filmico che non riporta elementi di tipo sociolinguistico.

Esempio 40

V1(M.O.U): Nós não estávamos nada para vir pelo Natal. Foi a tua insistência de vir ver a nossa filha, porque a minha vontade, bem sabes, era nunca cá pôr os pés.

V2(M.O.U): Não, não acredites nisso. Estávamos ansiosos, ó José, estávamos ansiosos por ver a menina, a Catarininha. Há tanto tempo que a gente não a via. Vim-la em muito pequenina e depois só nos mandaram aquela fotografia dela muito pequenina. Estávamos sempre a espera de receber...

V1(M.O.U): Só nos mandaram, também é uma forma de dizer. Mandou a Maria, porque eu não acredito que aquele sujeito se recorde de nós para nos mandar absolutamente nada.

Nem sequer se interessa com a nossa existência e o melhor é, efectivamente, também nós não nos interessarmos com a dele.

V2(M.O.U): Não, não é isso, José.

V3(M.A.U): Que andas a fazer? O pai agora tem passado melhor?

V1(M.O.U): Eu? Eu tenho passado menos mal. Hoje é que me sinto bastante mal disposto. (FFE)

In *O Sangue e Recordações da casa amarela* non si evidenziano particolari tratti specifici, come si nota chiaramente dai due estratti presi ad esempio per analizzare il parlato filmico di questi due film. A titolo di esempio, vengono riportati di seguito due esempi tratti dai due film.

Esempio 41

V1(M.G1.U): O pai perdeu a camioneta.

V2(M.B.U): Foi o Vicente que te disse?

V1(M.G1.U): Não o senti sair. (OSE)

Le trascrizioni dei film *O Sangue* e *Recordações da casa amarela* mantengono lo stesso tenore linguistico per tutta la durata del film. Se si considera che gli esempi qui proposti sono estratti dalle trascrizioni, che dovrebbero riportare qualcosa della loro essenza orale, e non da eventuali sceneggiature (molto legate, in linea di principio, allo scritto), si deduce quanto alcuni film mantengano uno livello linguistico medio, senza nessuna “sporcatura” gergale, triviale o comunque legata ad una certa oralità informale. Si potrebbe definire, forse, come un parlato molto letterario.

Esempio 42

V1 (M.G1.U): Não apanhas sol, e no inverno é sempre a mesma coisa.

V2 (M.B.U): Não gosto de sol. Fico inchado.

V1 (M.G1.U): Mas tem de ser. Nasceste antes de tempo. Eras mais pequenino do que os outros. (OSE)

I film degli anni Novanta presenti nel corpus, *A comédia de Deus*, *Adeus pai* e *Zona J* presentano situazioni interessanti dal punto di vista linguistico; si tratta di prodotti cinematografici che ritraggono contesti sociali diversi fra loro. Nel primo di questi tre film non sono stati individuati casi degni di nota, mentre per il secondo si riporta un caso di slang (*gíria comum*) giovanile portoghese, ascrivibile alle varietà paragergali.

Esempio 43

V1 (M.G.U): Quem és tu?

V2 (M.G.U): Sou o Filipe...

V1 (M.G.U): Eu sou o Pedro...

V2 (M.G.U): Quantos anos tens?

V1 (M.G.U): Treze...

V2 (M.G.U): Eu já tenho 14.

V1 (M.G.U): Quanto é que tu calças?

V2 (M.G.U): 37.

V1 (M.G.U): Eu calço 42.

V2 (M.G.U): Tens namorada?

V1 (M.G.U): Não...

V2 (M.G.U): Nunca tiveste? Então... nunca mexeste numa gaja?!

V1 (M.G.U): Não...

V2 (M.G.U): Nem nunca deste um beijo? Vou ter que te ensinar tudo.

V1 (M.G.U): Estás cá de férias com a tua família?

V2 (M.G.U): Estou sozinho com o meu pai. E vocês?

V1 (M.G.U): Estamos sozinhos sem o nosso pai!

V2 (M.G.U): Morreu?

V1 (M.G.U): Não... Há dois anos foi trabalhar para a América... Nunca mais voltou e agora quer divorciar-se da nossa mãe.

V2 (M.G.U): Porquê?

V1 (M.G.U): Porque conheceu outra gaja! (ADP)

Qui sono riportati appena pochi esempi ma, da una lettura di tutta la trascrizione, si evince che i tratti ascrivibili al linguaggio giovanile sono tutti paragergali, essendo ormai di uso comune

e non essendo tratti opachi o criptici. Nell'esempio 43, così come in 44, è possibile notare l'evoluzione del delocutivo *gajo* concordato al femminile. Anche *malta* è un termine del *calão*, ascrivibile ad una varietà giovanile paragergale.

Esempio 44

V2(M.G.U): As gajas são como nós, pá: só pensam no sexo! Se calhar até pensam mais que nós! Querem todas o que a gente quer: tourada! Conheces a Paula da Farmácia? Nunca te convidou para ires pesar-te lá dentro quando o pai dela não está? Pois, tu ainda és um puto... À malta como eu a gaja leva-nos lá para dentro para nos pesar e depois é uma grande tourada.

V1(M.G.U): Porquê?

V2(M.G.U): Porque a balança é a marquesa!

V1(M.G.U): O que é que ela faz?

V2(M.G.U): Tudo! Vale tudo! Só não podemos é estragar-lhe a virgindade, de resto é o que a malta quiser!

V1(M.G.U): Pedro... achas que a tua irmã também é como as outras?

V2(M.G.U): Ai não que não é! Eu é que ainda não consegui apanhá-la, mas aposto contigo que ela e o professor dela não tocam só violino!

V1(M.G.U): Que idade tem o professor dela?

V2(M.G.U): Sei lá! Para aí a idade do teu pai! As gajas novas às vezes preferem os homens mais velhos... Têm a mania que eles têm mais experiência que nós! Mais uma cerveja se faz favor! (ADP)

Il tessuto filmico di *Zona J* è pieno di tratti gergali e paragergali utili per connotare la varietà linguistica utilizzata da questi personaggi e per comprendere come le espressioni e i termini (sottolineati negli esempi) rientrano poi nel repertorio linguistico del portoghese medio, cioè sono da quest'ultimo compresi e ben incassati nella propria conoscenza linguistica.

Esempio 45

Vx(M.G1.U): A Clotilde é uma cota baril mas é muito chata. (AZJ)

Questo film testimonia come il portoghese europeo si arricchisca di elementi lessicali provenienti dalle ex colonie: è il caso di *cota* (“anziano”, “vecchio”) di origine kimbundu. Si tratta di un termine ascrivibile ad un registro giovanile e informale.

Esempio 46

V1(M.G1.U): Cunhados... O teu velho é que tá com a corda toda, Tó. Nunca te cases, cunhado, nunca te cases.

V2(M.G1.U): Agora vou dançar com a minha gordinha.

V3(M.G1.U): Já tenho par.

V1(M.G1.U): Quem é que se anda a meter com uma mulher casada? Ah, este... Ela já tem dono, vai procurar a tua.

V1(M.G1.U): Tá-se bem, damas é que não faltam.

V2(M.G1.U): Vamos, Clotilde.

V1(M.G1.U): Todo vaidoso, o cota! (ZOJ)

Altro esempio interessante presente in 46 è *dama* che nel gergo storico indica la prostituta, mentre nel nuovo (fine anni Ottanta del secolo scorso) linguaggio musicale del *rap* il termine passa a significare semplicemente “ragazza”, “donna”.

Esempio 47

VX(M.A.U): Pretos dum caralho!

Va(M.A.U): Macacos da merda!

Vb(M.A.U): Seus paneleiros de merda! Parem aí, ó mongas do caralho! (ZOJ)

In 47 il parlato filmico si arricchisce di termini volgari, triviali e offensivi rientranti nel *calão* (gergo storico) come *caralho* (“cazzo”), *paneleiros* (“omosessuali”); *preto* offensivo in lingua portoghese (contrapposto a *negro*); *monga do caralho* che è un’espressione scurrile.

Esempio 48

V1(M.G1.U): Meu, queres guiar ou não queres guiar?

V2(M.G1.U): Ya.

V1(M.G1.U): Eh, pá, cala-te, pá!

V2(M.G1.U): Get out.

V3(M.G1.U): Foda-te, nigger, estás-te a passar? Este nigger só faz é merda!

V1(M.G1.U): Oh, pá, vai de autocarro, meu! Prefiro arriscar o coiro do que ouvir este cabrãozinho a noite toda!

V4(M.G1.U): Somos dois!

V3(M.G1.U): Ya, ya.

V1(M.G1.U): Emborca lá disto, meu.

V3(M.G1.U): Filomena, baza.

V1(M.G1.U): Chama aí o gajo.

V3(M.G1.U): Está a vir.

V1(M.G1.U): Roda lá isso, se queres ver.

V5(M.G.U): Yo Dread, eu disse ao Tó que vocês estavam aqui!

V3(M.G1.U): Olha, diz ao teu irmão que se ele não nos encontrar na Catedral, pode telefonar pa’ o hospital! Yo Nigger, vamos bazar, mas na pausa.

V2(M.G1.U): Tá-se. (ZOJ)

L’esempio 48 è pieno di elementi diafasicamente e diastraticamente molto bassi come l’uso di elementi in lingua inglese (sempre riconducibili ad un registro specifico: quello del *rap*) utilizzati dai più giovani in situazioni di colloquialità o informalità; l’uso di espressioni volgari come *fazer merda* per indicare l’aver commesso degli errori o aver sbagliato qualcosa; ancora, la presenza dell’espressione paragergale *passar-se* (perdere la pazienza) che rientra senza dubbi in un registro colloquiale e informale. In questo esempio sono presenti altri elementi lessicali diafasicamente ben chiari allo spettatore portoghese medio: è il caso dell’informale *bazar* (“alzare il passo”, “tagliare la corda”).

I film degli anni duemila: *Portugal SA*, *Julgamento* e *A bela e o Paparazzo* presentano delle vicende al passo con i tempi e riflettono un parlato filmico molto simile ai film del decennio precedente, come dimostrano gli estratti che seguono:

Esempio 49

V1(M.O.U): Mas nós fomos educados noutros princípios, Alexandre, não me venhas agora com essa treta de que o lucro e o mercado é que determinam quais as empresas que devem sobreviver. Há outros valores, há o interesse nacional, a amizade... Eu sei que te preparas para comprar o Banco Popular aos espanhóis, com a ajuda do Governo. Tu sabes que o meu Grupo depende muito da relação de mútua confiança que estabeleceu com o Popular e que se essa relação se alterar me pode causar graves dificuldades e o desemprego para milhares de pessoas...

V2(M.O.U): Durante o meu exílio no Brasil e enquanto lutei para recuperar o que me roubaram no 25 de Abril nunca mostraste o mínimo sinal de solidariedade e nem quando ias ao Brasil em negócios me perguntaste se eu te poderia ajudar ou se queria ser teu sócio. E nem mesmo hoje, na situação em que te encontras, me pedes humildemente ajuda ou apoio... Pelo contrário, vens-me falar de trabalhadores e desemprego como se isso te preocupasse...! (PSA)

L'esempio 49 mostra un cambiamento a livello principalmente diastratico ma anche diafasico. Si noti che i due personaggi dello scambio usano un registro che non ha nulla a che fare la varietà diastratica e diafasica degli esempi 46- 48. Gli elementi lessicali (*princípios, lucro, mercado, empresas, mútua confiança, desemprego*, ecc.) indicano, se non chiaramente un registro tecnico-specifico quale può essere quello della finanza, un livello linguistico diastratico medio-alto. Lo scambio dell'esempio 49, però, si arricchisce di informalità attraverso l'uso di elementi lessicali come *treta* ("bugia" in questo caso).

Esempio 50

V1(M.A.U): Acabei de receber a confirmação do empréstimo para a compra do Popular.

V2(M.O.U): Com as nossas condições?

V1(M.A.U): Com as nossas condições.

V2(M.O.U): É que eu em Portugal não meto nem mais um tostão. Já bastou o que me roubaram no 25 de Abril. (PSA)

La tensione linguística, qui, si crea salendo e scendendo sugli assi diastratici e diafasici utilizzando elementi lessicali specifici quali possono essere *empréstimo, condições* ancora ascrivibili ad un registro tecnico (medio-alto) e un elemento come *tostão* (antica moneta portoghese precedente all'euro) utilizzato informalmente per "denaro".

Esempio 51

V1(M.A.U): Como sabe, alguma comunicação social tem sugerido que o senhor Boaventura não hesitará na primeira oportunidade em realizar mais-valias e regressar ao Brasil. Eu gostaria de poder tranquilizar o senhor Primeiro Ministro garantindo-lhe que não haverá alteração na estrutura accionista do Grupo Boaventura nos próximos dez anos e que o apoio á indústria nacional será significativamente aumentado?

V2(M.O.U): Sabe que eu sempre procurei contribuir para o progresso e para o desenvolvimento do nosso País.

V1(M.A.U): Entre homens de honra não são necessários contratos escritos.

V2(M.O.U): Posso então contar com a sua palavra, senhor Boaventura?

V1(M.A.U): Pode. O Doutor Jacinto é disso testemunha. (PSA)

L'esempio 51 mostra ancora elementi lessicali ascrivibili ad un registro tecnico specifico. Si noti, però, che sono elementi lessicali molto chiari allo spettatore medio perché legati a temi quotidiani. L'uso di *hesitar*, *regressar*, *alteração* danno il senso di uno scambio dialogico diastraticamente alto e formale.

L'uso di registri specifici di determinate categorie professionali continua in questo film con l'utilizzo di espressioni come *off record*, sottolineata nell'esempio 52, collegabile dallo spettatore al mondo del giornalismo.

Esempio 52

VX(M.A.U): Off record. Se estivéssemos no Governo faríamos a mesma coisa. Mas como estamos na oposição, somos contra. (PSA)

In *Julgamento* si racconta la voglia di vendetta di un gruppo di uomini contro il loro aguzzino durante il salazarismo. I personaggi principali riescono a sequestrare un vecchio componente della PIDE che, durante gli anni caldi del salazarismo, li aveva torturati e aveva ucciso uno dei loro amici. Il film non presenta tratti particolarmente marcati, se si esclude il linguaggio settoriale "legale" presente in uno degli scambi conversazionali del film.

Esempio 53

V7(F.A.U): O meu constituente alega que o sinal estava verde e que não viu a criança que vinha na sua bicicleta... Alega ainda que sentiu apenas um pequeno choque na parte lateral do carro, mas como se trata de um monovolume grande, não percebeu que tinha atropelado alguém. E foi por este motivo, meritíssimo Juiz, só por este motivo e nenhum outro, que não prestou socorro à criança. O senhor Francisco Ferraz é um homem de bem, tem carta de condução há 48 anos, nunca cometeu qualquer infracção, conforme consta nos autos. Se tivesse a mínima ideia do que havia ocorrido, obviamente teria parado a viatura e que teria prestado todo o auxílio possível. E é por isto, meritíssimo Juiz, que vos peço a costumeira justiça.

Va(M.A.U): Meritíssimo Juiz, o Ministério Público vai mostrar a este Tribunal que o arguido não só sabia que tinha atropelado a criança, como se pôs em fuga do local do acidente. Fugiu, para sermos mais precisos, cometendo por isso um acto criminoso. (JGM)

In 54 sono presenti quelle marche linguistiche che, come si evince anche dagli esempi precedenti, indicano un abbassamento diafasico. In questo caso, il valore linguistico dello scambio è legato alla scena, cioè ai personaggi coinvolti: si tratta di due attempati professionisti (quindi di un ceto sociale alto) che, non rivestendo i loro panni lavorativi, non esitano a esprimersi utilizzando espressioni tipiche di un ceto sociale medio-basso; in questo quadro devono essere considerati *gajo* ("tizio") e *mijar* ("pisciare"). Ciò sottolinea l'importanza del contesto in questo tipo di analisi linguistica.

Esempio 54

V3(M.O.U): O gajo já comeu?

V2(M.O.U): Não comeu, nem mijou.

V3(M.O.U): Então era bom tratarmos disso, não? Nós não somos nenhuns selvagens.

V2(M.O.U): Acho que sim. Toma conta do gajo, que eu tenho outra coisa para fazer. (JGM)

In *A bela e Paparazzo* troviamo un lessico pieno di turpiloqui, che fa riferimento a tabù sessuali, come l'uso di verbi dal senso metaforico come *comer* e *papar*, e al linguaggio scatologico (*merda*). Le situazioni raccontate, la realtà diegetica, cambiano e di conseguenza cambia il parlato filmico. Si tratta di un'osservazione dovuta ai fini di una visione complessiva del prodotto filmico ma, in questo caso, ciò che interessa è che il parlato filmico possa, o meno, rappresentare determinate varietà linguistiche.

l'elemento più interessante nell'esempio 55 riguarda l'uso di elementi linguistici, come quelli sottolineati, non più soltanto dai giovani delle periferie (questo esempio può essere conrontato con gli esempi 44 – 48): la scena rappresentata ci presenta tre giovani di uno stato sociale medio, di provenienza urbana che si esprimono, a livello colloquiale, utilizzando degli elementi linguistici riconosciuti dal parlante medio come tratti linguistici della colloquialità, dell'informalità e tipici del parlato giovanile.

Esempio 55

V1(M.A.U): Continuas sem fazer nenhum, pá? Só vês essa merda.

V2(M.A.U): Mas que é isso, pá?! Respeitinho com os clássicos, pá! Eheheheh! Juventude!... Eh pá, muita bom.

V3(M.A.U): Ouve lá, emprestas-me o portátil, hoje?

V1(M.A.U): Ouve lá, bater à porta, não? Pá, é simples.

V3(M.A.U): Porque é que eu preciso de bater à porta?

V1(M.A.U): Porquê? Porque eu podia estar acompanhado. Podia ter aqui alguém. Chama-se privacidade.

V2(M.A.U): Ya, tens muita piada...

V1(M.A.U): Eu sou um gajo com muita piada.

V3(M.A.U): Ya, tens muita piada.

V1(M.A.U): Tenho piada porquê, ó palhaço?

V3(M.A.U): Duas razões, meu. Primeiro, tu ganhas a vida a fotografar a privacidade dos outros. E, no entanto, achas que tens direito à tua, não é? E depois já não tens sexo há quanto tempo? Que... Seis meses? Desde que andaste a comer aquela gordinha lá da festa do Lux, não é? Mas no entanto achas que precisas de privacidade.

V1(M.A.U): O que é uma coisa tem a ver...? Ouve lá, (ó paisano), que merda é essa que tens aí nos olhos, pá?

V3(M.A.U): O quê, meu?

V1(M.A.U): isso... Então agora tens os olhos todos esticadinhos? Que é isso, meu?

V3(M.A.U): Mas nada, meu.

V1(M.A.U): Vais dizer que já nasceste assim?

V3(M.A.U): Ya, já nasci assim.

V1(M.A.U): Sabes o que é que tu pareces?

V3(M.A.U): Ouve lá, tu ficaste todo fodido porquê, meu? Só porque chamei gordinha à tua amiga do Lux, a gaja que andaste a papar, foi?

V1(M.A.U): Primeira coisa, man, não foi há seis a última vez que eu... ok?

V3(M.A.U): Aí não?
V1(M.A.U): Não, não foi. Segunda, ela não é assim tão gordinha. Ela era...
V3(M.A.U): Tiago! Tiago!
V2(M.A.U): Hã?
V3(M.A.U): Anda cá, meu.
V2(M.A.U): Que desassossego, pá.
V3(M.A.U): Tiago!
V2(M.A.U): Já vou.
V3(M.A.U): Anda cá, meu. Diz-me uma coisa, há quanto tempo é que aqui o Gabriela não dá uma? (ABP)

Come in 55, anche in 56 un parlato poco marcato, medio si potrebbe definire, è arricchito da elementi linguistici che danno il senso della colloquialità: è il caso di *Guita* (“denaro”) che, insieme ad altri elementi lessicali come *prostitutas*, abbassa il livello diafasico del discorso.

Esempio 56

Va(F.A1.U): Por falar nisso, estou a pensar escrever uma história infantil. É sobre um mágico chamado Sr. Guita, que consegue transformar burros em ministros e prostitutas em artistas. Agora, por falar nisso, é mais um hipnotizador. Consegue com que todos façam tudo. Percebes o que eu quero dizer? (ABP)

Gli ultimi due film presi in esame sono molto diversi linguisticamente tra di loro; sebbene i dialoghi non aggiungono nulla di nuovo ai repertori presentati negli altri film che compongono il corpus. Si tratta di *Tabu* e *In Os gatos não têm vertigens*. A mo’ di esempio, vengono riportati due esempi.

Esempio 57

V1(F.A1.U): A Dona Aurora ligou do Estoril Perdeu tudo. Não tem dinheiro para o trem.
V2(F.A1.U): Lembra-se da nossa conversa há uns meses atrás?
V1(F.A1.U): A Aurora tinha-me dito que não voltava cá mais.
V2(F.A1.U): Minha querida Pilar, desta vez, não teve nada a ver com as outras. (TBU)

Il parlato dell’esempio 57 ricorda molto il parlato di altri film presi precedentemente in esame (vd. esempi 41 e 42). Non sono stati riportati altri esempi tratti da questo film perché non si evincono particolari linguistici degni di nota, dal punto di vista diafasico e diastratico. Pertanto, il parlato filmico dell’esempio 57 riflette una varietà linguistica media, né formale né informale.

Esempio 58

V1 (M.O.U): O qu' é que se passa? Sentes-te bem?
V2 (F.O.U): Estou só a recuperar o fôl'go⁸³.
V1 (M.O.U): Mas, sentes-te mal?
V2 (F.O.U): Não, não, vou buscar água, está bem?
V1 (M.O.U): 'Tá bem, eu vou contigo. Ouve lá a sério, passa-se alguma coisa?
V2 (F.O.U): Não. Não temos que dançar tudo hoje, pois não?
V1 (M.O.U): Não, claro que não...
V1 (M.O.U): Sabes qual é o teu problema? É que...tu não aguentas o meu ritmo. Sabes porquê, meu amor? É que com estes sapatos tipo Fred Astaire ninguém m'aguenta, ninguém m' agarra.
V2 (F.O.U): Tu és tão disparatado.
V1 (M.O.U): Sou o máximo.
V2 (F.O.U): Tão disparatado. Eu não sei como é que te aturo há tantos anos. (OGV)

L'esempio 58 riporta un parlato più informale, colloquiale che non fa uso di elementi triviali o gergali ma che si basa su un lessico semplice: usa espressioni ed elementi lessicali della quotidianità: si vedano *O qu' é que se passa? Sou o máximo; és tão disparatado*.

Esempio 59

V5 (M.A.U): (Foda-se). Toma, puto! Ist' é pa' ti, hã? Parece qu'a cota é do teu clube! (OGV)

Com'è stato presentato attraverso gli esempi, il parlato filmico non presenta un lessico e dei tratti particolarmente difficili da comprendere per il pubblico. In linea del tutto generale, è possibile confermare quanto espresso nella figura 12: il parlato filmico usa come base la varietà colta urbana, inserendo quegli elementi linguistici tipici di determinate varietà che il parlante-destinatario modello del prodotto filmico riconosce e colloca in un quadro sociolinguistico che condivide con il resto del pubblico portoghese. I vari registri tecnico-professionali, utilizzati nel parlato filmico, hanno una percentuale di presenza molto bassa rispetto alla quantità complessiva della varietà colta urbana. Infine, il parlato filmico riflette i cambiamenti linguistici avvenuti nella realtà sociolinguistica rappresentando il parlato delle periferie o dei gruppi giovanili. Anche in questo caso, però, gli esempi dimostrano come più che una vera e propria rappresentazione di tali varietà, si assista alla produzione di un parlato medio infarcito di elementi gergali e paragergali. Elementi, questi ultimi, che non vanno mai nell'oscuro e nell'incomprensibile da parte del pubblico: si tratta, sempre, di elementi linguistici che ormai hanno raggiunto la sensibilità linguistica del parlante medio. Nel

⁸³ Fôl'go = Fôlego

prossimo paragrafo, verrà approfondito l'uso di tali varietà gergali e paragergali aggiungendo, agli esempi già proposti, altri estratti dal corpus di riferimento.

Sottocodici, varietà gergali e paragergali nel corpus: gíria e calão

I linguaggi speciali (o sottocodici), le varietà paragergali e gergali sono ascrivibili alla dimensione di variazione diastratica perché fanno riferimento al parlante, ma anche alla dimensione di variazione diafasica, essendo riconducibili anche alla situazione comunicativa e all'interlocutore. In portoghese si usano i termini *gíria* e *calão* a seconda che si parli di varietà paragergali e lingue speciali (*gíria*) e gergo storico (*calão*). Come scrive De Rosa (2008), attualmente i due termini funzionano quasi da sinonimi, indicando le stesse varietà linguistiche.

In portoghese, *calão* e *gíria* sono spesso usati come termini semanticamente sovrapposti e sono considerati a mo' di sinonimi intercambiabili, così come risultano sovrapposte le varietà del repertorio linguistico cui si riferiscono; allo stesso modo, anche in italiano quando si parla di gergo si è soliti includere varietà gergali vere e proprie, ossia il gergo storico, e varietà paragergali, lingue speciali o sottocodici. (De Rosa 2008: 65)

È possibile tradurre i due termini in italiano, in maniera forse un po' semplicistica, con l'etichetta 'gergo', sovrapponendo questo termine ai più appropriati "sottocodice" o "lingua speciale", "linguaggio tecnico di una particolare professione" (si pensi al "legalese" cioè al linguaggio tecnico usato da chi si occupa di giurisprudenza). Certamente, il linguaggio tecnico, di chi lavora in un determinato ambito lavorativo, è utilizzato per essere compreso dai colleghi ma, come scrive Yule (2006), alla stregua di un qualunque gergo, aiuta anche a creare e a mantenere "i legami tra coloro che si considerano in qualche modo 'interni' al gruppo" e a escludere chi di quel gruppo non fa parte. Sanga (1993), però, avverte che con il termine "gergo" si intendeva, in passato, innanzitutto la lingua parlata dai gruppi sociali marginali. Solo in un secondo momento il termine ha avuto un uso estensivo e improprio passando a indicare anche i linguaggi settoriali (il gergo dei medici, dei giornalisti, ecc.). Questa definizione di Sanga (del gergo come lingua parlata dai marginali) si sovrappone a quella di *slang*: "usato specificatamente da chi è al di fuori di gruppi stabili di status superiore. Lo *slang* include parole o sintagmi usati al posto di termini quotidiani dai giovani o da altri gruppi con interessi specifici" (Yule 2006: 251). Come è possibile percepire, e come spiega De Rosa (2008), l'uso improprio di etichette come *slang*, *jargon* e *cant* per l'inglese, gergo per l'italiano, *jargon* e *argot* per il francese, *gíria* e *calão* per il portoghese, porta ad una situazione di confusione per la classificazione delle varietà gergali e paragergali.

L'uso improprio, che ritroviamo in molte lingue, tra cui portoghese e italiano, si deve alla convinzione, errata, che i gerghi storici fossero diversi tra loro e che il loro lessico fosse legato all'attività esercitata. La situazione si presenta meno ambigua in francese "che usa *argot* nel senso tecnico, mentre *jargon* vale per i significati estesi" e si annulla in inglese con la tripartizione in *slang*, che include le varietà paragergali transitorie, ossia, nella definizione di Berruto, le lingue speciali in senso lato; *jargon*, che comprende i sottocodici veri e propri, cioè le lingue speciali in senso stretto; *cant* corrispondente, invece, al gergo storico. (De Rosa 2008: 65)

Non sarà quindi casuale che, come scrive De Rosa (2008), attualmente, in portoghese non esiste una distinzione tra *gíria* e *calão*. Entrambi i termini si sovrappongono, con le dovute differenze, ai termini inglesi *slang*, *jargon* e *cant*; come linguaggio pieno di espressioni informali, sensi figurati e variazioni lessicali utilizzati per creare una coesione di gruppo⁸⁴.

[N]onostante l'attuale sovrapposizione semantica, in origine *calão* veniva utilizzato per identificare soltanto la varietà gergale parlata dagli zingari in Portogallo e solo in seguito si è esteso a tutti i gruppi sociali marginali, divenendo così l'equivalente di gergo storico. Il termine *gíria*, invece, è stato sin da subito considerato semplicemente sinonimo di *calão* [...] Ciononostante, molti studiosi portoghesi hanno cercato di diversificare l'uso dei due termini, identificando con *calão* il gergo storico in senso stretto e con *gíria* il resto delle varietà paragergali (De Rosa 2008: 66).

Alcune varietà gergali e paragergali, rientranti nella *gíria* e nel *calão*, sono usate con maggiore probabilità da alcune fasce sociali o gruppi e meno da altri. Le differenze linguistiche all'interno di una comunità linguistica⁸⁵ possono essere usate, implicitamente o esplicitamente, per individuare l'appartenenza a diversi gruppi sociali o comunità linguistiche. Il gergo storico, così come le varietà paragergali transitorie, viene usato da uno specifico gruppo di parlanti per distinguersi dagli altri al di fuori del gruppo di appartenenza e non, semplicemente, per parlare senza essere compresi dagli altri⁸⁶. Si tratta quindi di un *identity social marker* che identifica un gruppo sociale o una fascia d'età come quella degli adolescenti o dei giovani e che, pertanto, può invecchiare insieme alla generazione che lo

⁸⁴ "In portoghese, nonostante *calão* e *gíria* si trovino spesso sovrapposti, bisogna distinguere le diverse accezioni presenti nelle due varianti nazionali della lingua portoghese. Nel portoghese brasiliano, la distinzione tra varietà gergali e paragergali si realizza attraverso una maggiore o minore marcatezza diastratica o diafasica, vale a dire che ai due sottogruppi che in inglese vengono definiti *jargon* e *cant* viene attribuita la definizione di *gíria de grupo*, e al corrispettivo brasiliano dello *slang* inglese, si attribuisce la definizione di *gíria comum*" (De Rosa 2008: 66)

⁸⁵ "Una comunità linguistica è un gruppo di parlanti che condividono una serie di norme e di aspettative sull'uso del linguaggio" (Yule 2006: 245). Si tratta di una definizione intuitivamente semplice ma proprio per questo sfuggente: "C'è chi ritiene opportuno aggiungere un riferimento all'uso e chi oltre a 'lingua' aggiungerebbe 'varietà linguistica' e dunque la definizione suonerebbe così: una comunità linguistica è l'insieme di tutte le persone che parlano una determinata lingua o varietà linguistica e ne condividono le norme d'uso" (Graffi e Scalise 2005: 228).

⁸⁶ La *língua* è utilizzata per distinguersi come l'abbigliamento o la musica.

utilizza e risultare obsoleto o superato dalle generazioni successive. Si pensi a *brutal* utilizzato per dire che qualcosa è stato grandioso, bellissimo: “*o concerto foi brutal*”⁸⁷

⁸⁷ ”. Si riporta di seguito una lista di espressioni tratte da Vileva (1995: 18) e da Praça (2001) che rientrano sia nella gíria sia nel calão.

- *À borla*: *grátis; de graça*.
- *Afiambar-se a pessoa/a coisa*: *tirar partido de*;
- *Alinhar*: *concordar com*;
- *Altamente*: *muito, espectacular*;
- *Atinar*: *gostar de*;
- *Bacano*: *pessoa/coisa em quem/que se pode confiar*;
- *Dar bandeira*: *dar nas vistas involuntariamente*;
- *Apanhar banhada*: *fazer mau negócio*;
- *Bazar/vazar*: *fugir apressadamente*;
- *Beca*: *bocado*;
- *Beto/betinho*: *bem comportadinho, de boas famílias*;
- *Bezana*: *bebedeira*;
- *Mandar boca*: *comentar em voz alta*;
- *Bué e buereré*: *muito, muitíssimo*;
- *Butes*: *vamos*;
- *Cagativo*: *irrelevante*;
- *Caldeirada*: *confusão, pancadaria generalizada*;
- *Campeão*: *pessoa convencida*;
- *Careta*: *retrógado, conservador*;
- *Carola*: *pessoa esperta*;
- *Cena*: *situação*;
- *Chagar*: *chatear*;
- *Charro*: *droga fumada*;
- *Chaval*: *rapaz*;
- *Chibo*: *policia, delator*;
- *Chunga*: *de aspecto reles, sujo*;
- *Cola*: *inoportuno*;
- *Cortar-se*: *desistir*;
- *Cota*: *velho, pai*;
- *Curtir*: *ter uma relação amorosa, desfrutar algo*;
- *Desatino/desatinar*: *falta de colaboração, não colaborar*;
- *Desbunda/desbundar*: *fazer grande festa (fora das normas sociais)*
- *Espectáculo*: *espectacular*
- *Esquema*: *quadro pouco claro*;
- *Ter fezada em*: *conção firme*;
- *Fixe*: *porreiro*
- *Flipar*: *ficar fora do controle*;
- *Fonix/fênix*: *foda-se*
- *Galar*: *olhar para alguém com apetite*;
- *Gandi*: *vandâlo, marginal*;
- *Man*: *meu, macho*;
- *Meu*: *camarada, companheiro*;
- *Naice*: *bom*;
- *Queca*: *relação sexual*;
- *Vaimpe*: *impulso*;
- *Xotas*: *polícias*.

Alle varietà gergali e paragergali è poi collegato l'uso di parole o sintagmi definiti tabù, cioè termini che vengono evitati per ragioni legate, per esempio, alla buona educazione e al *bon ton*. Così, parole come *foda-se* diventano *fogo* o *fonix*, *porra* diventa *poxa*. Come scrive Vilela (1995) la *gíria* si crea attraverso la creazione metaforica (afiambrar-se a coisa/pessoa, bazar, apanhar galada ecc.), metonimica (mocada, alinhar com pessoa), attraverso la sineddoche (atinar com coisa, dar bandeira, dar uma queca); attraverso l'importazione delle parole (bué, chungá); recupero di parole ed espressioni antiche (*careta*, *marrar*, *melga*, *otário*); creazione di parole nuove (*fonix*).

Il parlato filmico del cinema portoghese non si esime, come già visto nel paragrafo precedente, dal riportare questi tratti sociolinguisticamente marcati. Anzi, li espone sin dai suoi primordi come dimostrano gli esempi a seguire, estratti da *Aldeia da roupa branca* (1939) e *O pátio das Cantigas* (1942). Si tratta di elementi ed espressioni che gradualmente entrano nel parlato filmico rispecchiando, in parte, come la sensibilità linguistica dello spettatore cambia nel tempo.

Esempio 60

V1(M.O.R): Isto é que tá um passe, isto é que tá um passe. S'ó meu filho aqui estivesse... Esse tem o meu sangue. Iss' é qu'é um cochêro, ninguém lhe bota a perna adiante. Raios parta a mania que le deu p'ós austomóveis. Deu-lhe para chofer. Andar a aturar os outos e o cheiro do pitról ou da gasolina, ou lá o que raio é. Eu nem sei com' ele gosta. A mim inté m' injoa. Mas isto nã vai assim, não vai porque eu nã deixo. O raio da Viúva rouba-me a freguesia po' malas-artes. Atão há-de ser só ela a medrar, a medrar, e a gente fica pr'aquí a chuchar no dedo? Não, qu'eu não deixo. (ARB)

In *Aldeia da Roupa Branca* troviamo già varie espressioni gergali e paragergali che però non scendono mai nel triviale. Rispecchiano soltanto una variazione verso l'informalità e la colloquialità.

Esempio 61

Vx (M.A.R): O Luís é um barra, agora o Chico vê-se mesmo que está destreinado. Va((M.A.R): Pois sim, mas vai à frente. Falta-lhe só um ponto pra ganhar, e ao Luís faltam-lhe três. (ARB)

In 61 si dimostra come già in un film del 1939 il parlato distrattamente e diafasicamente basso venisse reso attraverso termini ascrivibili al calão: *barra*, secondo Afonso Praça, indica il professore o l'alunno che sa molto. In questo esempio, quindi, indica qualcuno che sa il fatto suo, che è molto bravo in quello che sta facendo.

Esempio 62

V(M.A.U): Não é bazófias, o Borges tem pastora. (ARB)

Gli elementi gergali continuano con l'esempio 62 in cui il personaggio che parla usa *bazófi* per dire che non racconta stupidaggini. Anche qui si tratta di un termine calão. Lo stesso vale per gli esempi 63 - 67.

Esempio 63

Va(M.A.U): Maluco, não, que ele é artista. O que ele tem é muita telha. (OPC)

L'aspetto interessante è che da 61 a 67 si tratta sempre di personaggi popolari. Quasi fosse, il calão, l'espedito migliore per rendere un personaggio socialmente stigmatizzato. Da 63 a 67 i personaggi rappresentati, sono urbani ma popolari. Attraverso questi elementi linguistici non volgari o oscuri, si costruiscono dei personaggi linguisticamente semplici e alla portata di ogni spettatore.

Esempio 64

Vx(F.O.U): Quem foi que arranhou uma música toda catita pra rapaziada, quem foi? (OPC)

Gli esempi 64 e 65 (*catita* – “elegante”; *desatino* – “perdere la testa”) sono considerati come gergo storico ma, ormai, sono ascrivibili ad un registro medio informale. Si consideri però che gli esempi sono tratti da un film del 1942 e uno del 1943.

Esempio 65

V1(M.A1.U): Mas que desatino é este, pequena? Costumas bater só uma pancada!

V2(F.G1.U): Então que há-de ser, Mã Rita? Pressa de chegar a casa e de a beijar! E depois trago uma fome! Boa tarde, Sr. Costa! Boa tarde, Pai Januário! (OCC)

Esempio 66

Va(M.A1.U): Pronto. À borla. Super máquina de calcular espanhola. (OPC)

À borla, nell'esempio 66, sta per “gratis”. Si tratta di un'espressione ancora oggi utilizzata. Se nel 1942, poteva essere considerata un'espressione poco utilizzata, oggi il suo uso è esteso a tutti gli strati sociali, in contesti semiformali o informali.

Esempio 67

Va(M.G1.U): Isso sei eu. A tua fezada é outra. De quem tu gostas é da Amália. (OPC)

Gli esempi 60-67 dimostrano l'esistenza di forme linguistiche antiche che hanno resistito fino ad oggi. Si consideri, ad esempio, l'espressione *fezada* presente tanto in un film del 1942 (es. 67) e in un film del 1998 (es. 82). Si può quindi considerare una gíria storica ormai poco utilizzata, e una gíria attuale che continua ad essere utilizzata e si arricchisce di termini nuovi.

Molti elementi storici marcati sociolinguisticamente entrano in Portogallo in momenti storico-culturali particolari. Si pensi al verbo *bazar*⁸⁸ (o *vazar*), o a *cota*, risalenti al periodo delle guerre coloniali e al portoghese parlato in Angola. Molti tratti paragergali del linguaggio giovanile portoghese arrivano attraverso il contatto linguistico con giovani delle ex colonie africane o con brasiliani.

Esempio 68

Va (M.G.U): Foda-se, Dread. E altamente! (ZOJ)

A prova del fatto che la variazione linguistica sia rappresentata attraverso determinati elementi che lo spettatore può decodificare, si fa presente che espressioni gergali come *altamente* (“moltissimo”) hanno pochissime occorrenze nei film analizzati. Nello specifico, questa è l’unica occorrenza dell’espressione *altamente* (ascrivibile al calão).

Esempio 69

V1 (M.A.U): Espera aí. Eu acho qu’ aquele palhaço vai levar nos cornos.

V2 (M.A.U): Bacano! (ABP)

Esempio 70

V1 (M.G.U): Epá cala-te, vai-t’embora. Mas tu não me toques, estás a ouvir!

V2 (M.G.U): Um bacano vem do espaço caçar-nos, como fazemos com os animais.

V1 (M.G.U): Cala-te, black! (ZOJ)

Esempio 71

V2 (M.G.U): Para! Já, senta-te! Estás na minha casa, não tens qu’ir a lado nenhum. Sim, porque na verdade esta continua a ser a minha casa, esta continua a ser a minha vida. E estas são as minhas decisões. E se vocês quiserem sentar-se e jantar, tudo bem. Senão, podem bazar. (ZOJ)

A volte, la differenza di uso è particolarmente sottile da non poter distinguere se un termine è ascrivibile ad un gruppo o all’altro, soprattutto quando si tratta di gruppi di parlanti che hanno diversi spazi comunicativi di contatto. Tuttavia, si può considerare l’informalità dell’unità testuale (enunciato o frase che sia) per analizzare il contesto in cui questi elementi sono presenti.

Esempio 72

V (M.G.U): Tá-se bem. Fica mais uma beca. Esta música mata-me! (ZOJ)

⁸⁸ Il verbo *bazar* pare avere origini africane (vd. il Dicionário Ronga-Português di R. Sá-Nogueira).

Esempio 73

V6(M.G.U): Ná, 'tás a gozar? Esta velha? Esta velha, a sério? Jó, não admira qu' a casa cheir' a mofo.

V8(M.G.U): Vá, vá, para lá, não digas isso...

V6(M.G.U): Ai, Cabrão, tu vais dar a boca à velha, não é? Por isso é que não queres que ninguém saiba.

V8(M.G.U): Achas que sim? (ZOJ)

Esempio 74

V5(M.G.U): Demoras semp' bué da tempo, ó! (ZOJ)

Esempio 75

V8(M.G.U): Ouve lá, tudo bem, vamos fazer assim: eu vou buscar a cena, trago-a, tu dás-me o caderno e eu bazo, ok? É simples. Tá-se bem? (OGV)

Esempio 76

V8(M.G.U): Ond' é qu' ele 'tá?

V2(M.G.U): Ficou lá em baixo a vigiar a porta... não fosse a mãe entrar com um cliente. Disse qu' ia aproveitar pra fumar um charro. Vamos? Vamos, vá! (OGV)

Al linguaggio giovanile, o marginale, si aggiungono elementi come *charro* per indicare le sigarette di mariuana o hahish o “elementi jolly” come la parola *cena*, utilizzata dai giovani portoghesi per indicare qualunque cosa. Si tratta delle “scelte lessicali” e “testuali” di cui parlano Berruto (1987) e De Rosa (2008).

Le varietà gergali e paragergali si presentano come varietà parassitarie in quanto utilizzano la grammatica e la fonetica della lingua (o varietà della lingua) ospite, distinguendosi le prime per un lessico “particolare con propri meccanismi semantici e di formazione delle parole”, le seconde, qui intendiamo soprattutto le lingue speciali in senso lato, per un vocabolario, non specialistico, ma caratterizzato “da scelte lessicali e da formule sintattiche e testuali”. Ulteriore elemento di distinzione tra varietà gergali e paragergali è rappresentato dalla funzione e dagli scopi sociolinguistici che le varietà gergali esercitano; difatti, le varietà gergali – di gruppo e di mestiere – mantengono una condizione di antilingua speculare e un forte valore di contrapposizione, che si manifesta attraverso il carattere criptico e distintivo del gergo.

Tuttavia, nel contesto urbano, l'impiego di lessico gergale e paragergale è andato man mano aumentando, in varie situazioni comunicative e “a opera di parlanti appartenenti a tutte le comunità linguistiche, quindi non più banalmente etichettabili come locutori appartenenti a gruppi con una bassa scolarizzazione” (De Rosa 2008: 67).

Esempio 77

V1(M.G.U): Cala-te, pá! Já chega, meu! Estamos próximos. Tó, tás pronto? Cienta, um minuto e meio. Vamos abrir a ostra. Pantera, força. Sabes o que tens a fazer.

V2(M.G.U): Vá, chaval... Faz pela vida.

V1(M.G.U): Pantera, toma atenção. Se der merda, baza imediatamente. Cienta, fica com a fusca. (ZOJ)

Esempio 78

V1 (M.A.U): Não lhe ligue, hã? Não lhe ligue qu'ela hoje está a ter um colapso nervoso.

V2 (M.A.U): Chibo! (ABP)

Esempio 79

Vx (M.G.U): A Clotilde é uma cota baril mas é muito chata. (ZOJ)

Le varietà giovanili si caratterizzano per un modo di comunicare che sospende le differenziazioni tra formale vs. informale sotto veste del discorso non pianificato e altre caratteristiche del parlato attinenti a situazioni informali. Le varietà giovanili si basano sulla vicinanza (Radke 1993) e, come dimostrano gli esempi qui proposti (79, 80), sfruttano le varietà paragergali e gergali in situazioni di vicinanza comunicativa (quali la sfera privata, la familiarità, l'emotività, la vicinanza fisica, la dialogicità e la spontaneità) per raggiungere i propri obiettivi sociali.

Esempio 80

V1 (M.G.U): É meu irmão...

V2 (M.G.U): Deixa-te de merdas, está bem? Não fodas agora o esquema, tá bom! É um puto. Se houver merda não há problema, tás a perceber?

V1 (M.G.U): Ya. (ZOJ)

Bisogna notare che, nel caso specifico del parlato giovanile, si tratta di un parlato soggetto a un'incessante trasformazione, quindi l'uso che si riscontra oggi potrebbe non registrarsi tra qualche anno; l'innovazione può essere soggetta a un'usura così veloce che rende lo studio di questa variazione diastratica e diafasica non facile da analizzare.

Esempio 81

Vx (M.G.U): Ok. Olha, Tiago, isto tá...Pá tá muita giro, muita fixe. Mas vocês falam nisso depois. (ABP)

Come dimostrano gli esempi 81 e 82, le varietà giovanili e in generale tutte le varietà paragergali, fanno uso di neologismi, a volte transitori, nati dal bisogno di nuove modalità comunicative. Questa necessità comunicativa "comporta anche la ricerca e la creazione di nuovi tipi di discorso e di nuove strategie interazionali; ciò significa che tale processo si sviluppa anche a livello extralinguistico, investendo gli aspetti pragmatici della comunicazione" (De Rosa 2008: 69).

Esempio 82

Vx (M.G.U): Este programa é mesmo fixe.

Va (M.G.U): Tá-se, dread.

V1 (M.G.U): Tó, daqui a quatro ou cinco semanas, posso contar contigo?

V2 (M.G.U): Para quê?

V3 (M.G.U): Fónix, dread.

V1 (M.G.U): Uma "fezada" a sério. (ZOJ)

Esempio 83

V3(M.A1.U): Tu és a galinha-mãe e eu sou o galo pimpão que te vai galar, pintinha. (ACD)

Altre fonti di innovazione lessicale delle varietà giovanili sono rappresentate dalle lingue straniere, soprattutto l'inglese (vd. esempio 84). I forestierismi che rientrano in un parlato colloquiale di tipo paragergale, così come un certo lessico tecnico-settoriale (spesso in inglese), entrano nel parlato spontaneo attraverso la divulgazione mediatica di determinati tratti linguistici⁸⁹.

Esempio 84

V3(M.A.U): Ouve lá, tu ficaste todo fodido porquê, meu? Só porque eu chamei gordinha à tua amiga do Lux, a gaja que tu andaste a papar, foi?

V1(M.A.U): Olha, primeira coisa, man, não foi há seis meses a última vez que eu... ok? (ABP)

Accanto ai forestierismi e ai prestiti dalle varietà extra-europee del portoghese, identificabili entrambi come agenti esogeni, esistono altri processi di innovazione lessicale interni al PE (così come alle altre lingue). Uno di questi processi consiste nel riutilizzo di parole già esistenti (vd. “dama” dell’esempio 85) a cui vengono attribuiti nuovi significati.

Esempio 85

Vx(M.G1.U): Ó dama, anda cá ouvir falar o big boss. Olha a dama, vai dar-me um vaípe! (ZOJ)

Esempio 86

Vx(F.G.U): Assustar pessoas não tem muita graça. Não é para ter graça. É para denunciar a brutalidade da bófia. (ACD)

Osservando il parlato filmico del corpus, si evidenzia un uso della *gíria* e del *calão* omogeneamente distribuita in tutto il corpus. Bisogna registrare, però, che l'analisi dei tratti paragergali diventa insidiosa quando i tratti in questione hanno perso (o quasi) il loro valore criptico e sono passati a far parte del repertorio linguistico del parlante medio.

⁸⁹ “Tuttavia, prima di attestarsi nel lessico (...), un forestierismo deve superare due fasi di trasformazione – immediata e progressiva – che toccano da vicino la sua struttura fonetica, morfologica e semantica. Solo quando il forestierismo assume una stabilità fonologica, una piena integrazione morfosintattica e passa da un impiego monosemico ad un uso polisemico, può considerarsi completamente integrato nel lessico della lingua (o varietà di lingua) ospite” (De Rosa 2008: 67).

le difficoltà maggiori si presentano quando si tratta di analizzare i tratti gergali e paragergali fuori dal contesto del gergo storico o del gergo di gruppo, cioè quando, in seguito alla divulgazione degli stessi tratti e alla loro conseguente perdita del carattere criptico e socialmente distintivo, questi entrano a far parte del parlato popolare e del parlato colloquiale, facendo perdere completamente le tracce, quando si tratta di un processo remoto, della loro origine. Difatti, risulta problematico stabilire legami e relazioni con un tipo o una comunità di parlanti, nel momento in cui i tratti gergali e paragergali si diluiscono nel parlato comune, annoverandosi tra i suoi tratti espressivi. (De Rosa 2008: 67)

Gli unici film in cui l'uso di tratti gergali e paragergali è quasi (o del tutto) assente, sono quei prodotti filmici non particolarmente attenti alla riproduzione di un parlato realistico. Ciò non fa che confermare che il parlato filmico è una varietà linguistica marcata diamesicamente, a metà tra scritto e parlato, diafasicamente, tra formalità e informalità e caratterizzato dall'analisi metalinguistica degli autori. Non è un caso che i film in cui sono più presenti marche sociolinguistiche come quelle analizzate sono: film commedie dei primi anni Quaranta in cui si ritraevano gruppi popolari e i film "attuali" in cui si riprendono temi legati ai giovani e alla marginalità delle città.

Nel portoghese europeo, il gergo giovanile si pone tra le varietà "più vitali e maggiormente innovatrici del lessico popolare" (De Rosa 2008: 69). Come evidenziano gli esempi sopra riportati, tra le fonti da cui maggiormente calão e gíria attingono prestiti si riscontrano le varietà linguistiche parlate dal sottoproletariato urbano della città di Lisbona (sfondo scenografico di molti film tra l'altro). Per quanto riguarda i film più recenti, si evidenzia un ricorso, per i prestiti, alle varietà brasiliana e angolana del portoghese (come affermato anche da De Rosa 2008 e 2012).

In armonia con Radke (1993) e De Rosa (2008, 2012), si può affermare che le interazioni riportate negli esempi rappresentano una certa preferenza per l'uso di termini ed espressioni gergali e paragergali che attraversano le varie fasce sociolinguistiche.

[S]ia i tratti intralinguistici che extralinguistici delle varietà paragergali esprimono, indubbiamente, una preferenza, in termini diafasici, per il parlato informale, evidenziando il bisogno di maggiore familiarità e spontaneità, e risultano marcati, per quel che riguarda il gergo giovanile, diagenetizzionalmente, cioè sono tratti che individuano immediatamente i parlanti come facenti parte di una stessa comunità, o gruppo, distinta per fascia d'età. (De Rosa 2008: 70)

L'ampio uso di tratti paragergali nel parlato filmico riproduce una costante forza innovatrice dal punto di vista lessicale presente nel parlato spontaneo. Come afferma De Rosa (2008), anche se i tratti gergali e paragergali utilizzati nel parlato spontaneo possono essere di natura effimera, agiscono sul linguaggio comune modificando anche la norma linguistica mediatica, che facendo da "cassa di risonanza", diffonde le strategie interazionali e i tratti linguistici utilizzati dal parlante medio.

[I]n Portogallo si deve registrare un fenomeno di distacco lieve, ma progressivo, tra lo standard letterario e le varietà colte urbane, nel cui repertorio lessicale si riscontrano diversi tratti paragergali, non si può tralasciare che per entrambe le varietà del PE “vi sono impieghi e domini in cui vengono usate di fatto, ed è normale usare, sia l’una che l’altra varietà, alternativamente o congiuntamente” (De Rosa 2008: 84)

Prendendo in considerazione l’architettura del portoghese europeo proposto da De Rosa (figura 3) si può affermare che, per quel che riguarda le varietà urbane portoghesi presentate nel parlato filmico del corpus di riferimento, si deve registrare un graduale spostamento verso il basso sia sull’asse diafasico sia su quello diastratico.

Il parlato cine-televisivo registra e rappresenta diverse situazioni comunicative e interazionali, in cui i parlanti possono utilizzare le diverse gamme del repertorio linguistico a loro disposizione e non soltanto le varietà colte urbane, e nel suo processo di avvicinamento al parlato spontaneo, può ricorrere a tratti paragergali substandard col preciso scopo di rendere tale varietà della lingua più attuale, verosimile e, pertanto, riconoscibile dallo spettatore come riproduzione del parlato. (De Rosa 2008: 85)

Anche in questo caso l’uso di elementi lessicali non va oltre la percezione e la conoscenza linguistica del portoghese medio.

I termini utilizzati fanno parte di quella cultura sociolinguistica comprensibile a chiunque. Appare evidente, pertanto, che considerando l’uso del dialogo finzionale come esempio linguistico verosimile (ma contemporaneamente sottoposto a tutta una serie di filtri condizionati dalla scrittura e orientati alla comprensibilità e alla riconoscibilità da parte del destinatario) si evidenziano i vincoli che il dialogo filmico finzionale intreccia con schemi di conoscenza e sceneggiature del destinatario.

[I]l veloce cambiamento di status dei tratti e delle varietà gergali e paragergali, prodotte dalle comunità di parlanti urbane, e la sua rapida ascesa sociale, è una prerogativa delle società contemporanee, in cui la norma mediatica ha un ruolo fondamentale nella loro divulgazione e standardizzazione. Inoltre, non è più possibile ignorare il legame intimo che intercorre tra tali varietà e le situazioni comunicative del quotidiano urbano ed è indispensabile comprendere che tali tratti siano oggi da considerare un costituente extra del nostro repertorio linguistico. (De Rosa 2008: 84)

Il parlato filmico partecipa a questo processo di “promozione” dei tratti paragergali, creando una “norma mediatica” definibile come una varietà composta da tratti di oralità e tratti di scrittura. Un parlato finzionale che cerca di riprodurre, stando al passo con le mode linguistiche, l’attualità del pubblico, promuovendo una varietà di lingua prossima alle varietà colte urbane.

Lo stile nel parlato filmico del cinema portoghese

Molti sono gli studi sullo stile del discorso, cioè sulla variazione tra i vari gruppi sociali e sul singolo parlante. Lo stile diventa importante quando i ricercatori si accorgono che la variazione linguistica non è solo il riflesso statico di categorie sociali, ma un effetto dinamico dell'identità personale e di gruppo.

Sebbene la variazione stilistica sia sempre stata una componente degli studi sociolinguistici di stampo variazionista, nella formulazione laboviana del 1972, lo stile era visto come un aspetto legato all'attenzione del parlante durante la sua produzione orale. Con il passare del tempo lo stile come ambito di ricerca si è sviluppato e i ricercatori hanno iniziato a considerare diversamente sia lo stile linguistico sia i fattori sociali ad esso connessi (Bell 1984), includendo non solo la classe sociale ma anche caratteristiche di tipo sociale e personale (fattori demografici per esempio). I ricercatori hanno scoperto che la variazione stilistica non è sempre reattiva, cioè non scatta in base a fattori diastratici e diafasici (cioè in base alla più o meno formalità del parlato o alle persone con cui ci si confronta).

Whatever “styles” are, in language or elsewhere, they are part of a system of distinction, in which a style contrasts with other possible styles, and the social meaning signified by the style contrasts with other social meanings. To describe a style’s characteristics, examining the features that identify it, and to contemplate links between these features and the style’s particular function, is to suppose that function succeeds to explain form, without reference to system. The characteristics of a particular style cannot be explained independently of others. (Ervine 2001: 22)

Come scrive Ervine questa nozione di stile è connessa all'estetica (cfr. Sebeok, 1960) e per questo è sicuramente un concetto operativo nell'analisi del discorso cinematografico e del parlato filmico (per una visione generale dell'elaborazione estetica del parlato e per analizzare le credenze metalinguistiche del pubblico)⁹⁰.

La pronuncia risente del contesto e, quindi, della dimensione diastratica e diafasica, perché esiste una pronuncia snob o affettata che indica un livello sociale superiore e una pronuncia popolare⁹¹ (si pensi alla pronuncia dei personaggi di *O pátio das Cantigas* del 1942):

⁹⁰ È bene sottolineare che, sebbene qui sia sviluppata un'analisi prettamente linguistica, nel parlato e nel discorso filmico, lo stile risente dei fattori storici e culturali contestuali alla produzione cinematografica stessa. Essendo il cinema un prodotto culturale non può scindersi l'analisi delle componenti del testo filmico dalle considerazioni socioculturali in cui questi sono concepiti.

⁹¹ Anche a livello morfosintattico la lingua può risentire di questi fattori ed espressioni del tipo “a gente fomos” sono tipiche di un parlato stilisticamente informale o popolare (cfr Mateus e Cardeira 2007; Lucchesi 2009).

A supressão de vogal [i] – a vogal muito reduzida que caracteriza a variedade europeia do Português – em palavras como *sabe*, pronunciado [sab] o *telefone*, pronunciado [tlfõ.n], costuma relacionar-se con fala coloquial e fluente, tal como a realização da semivogal, [j], em palavras como *criado*, pronunciado [krjadu] con duas sílabas (e não [kriadu] con três sílabas) também pertence ao registro coloquial. (Mateus e Cardeira 2007: 65)

Si pensi anche alla forma contratta di <mesmo> molto utilizzata nel parlato informale: [me'mo], alle forme popolari presenti nelle commedie degli anni Quaranta [inté] per <até>, ecc.

Per questo lavoro saranno analizzati alcuni tratti fonetici e lessicali per scoprire come si comportano i dialoghi filmici di fronte alla variazione stilistica. Per i tratti fonetici, saranno analizzati il verbo *estar* e le sue forme aferetiche nelle prime tre persone (singolare); forme contratte come *me'mo* per *mesmo*; *pá* e *pra* per *para*, *pròs* e *pràs* per *para os/as* ecc. Per i tratti lessicali, trattati come esempi di varietà stilistica sull'asse Formale/Informale, saranno considerate termini come *bué*, *gajo*; il marcatore discorsivo *pá* (che verrà trattato anche nella sezione successiva in quanto dispositivo pragmatico) e *Yá* come dispositivo di risposta positiva.

È doveroso chiarire che i tratti linguistici qui presentati non possono essere presenti in tutte le trascrizioni del corpus; alcuni di essi lo attraversano, perché si tratta di caratteristiche linguistiche che esistono da decenni e sono rappresentate sin dai primi film portoghesi (quelle fonetiche); altre caratteristiche (quelle lessicali) dipendono molto dalle tendenze linguistiche, cioè, le mode che attraversano la lingua nel corso degli anni. Alcuni elementi, come *bué*, saranno presenti solo nei film a partire dagli anni Novanta (ammettendo che ci siano casi già nei film di quel decennio e per le ragioni che verranno poi spiegate). La presente proposta di studio è definibile come ibrida, poiché mette insieme analisi quantitative e qualitative per fornire un quadro generale degli aspetti considerati.

Alcuni aspetti fonetici (relativi allo stile)

Partendo da *estar* e le sue forme contratte (tipiche del parlato) si scopre che nei film che compongono il corpus il numero maggiore di occorrenze è quello della forma intera e che la distribuzione della forma aferetica informale (*tô*) è distribuita lungo tutta la raccolta di film. Il primo aspetto indica chiaramente un avvicinamento del parlato filmico alla pronuncia

standard e a un parlato teatrale⁹². Queste caratteristiche fonetiche del portoghese attuale erano già presenti sin dai primi decenni del secolo scorso e non ci sono stati grandi cambiamenti a questo riguardo.

Verbo	n. occ.
iʃ.t'ou	257
'to	42

iʃ.t'aʃ	219
'Taʃ	51

iʃ.t'a	710
'ta	154

Tabella 7 analisi quantitativa di *estar* e le forme contratte

In realtà, la tabella 7 indica il paradosso⁹³ del parlato e dello scritto portoghese riguardo al verbo *estar* poiché questo verbo presenta già una variazione tra scritto e parlato che fa parte della norma standard. Anche se si continua a scrivere <estar>, oggi giorno nessun portoghese realizza foneticamente la <e> iniziale, precedentemente realizzata come schwa. Difatti, sebbene la pronuncia standard continua a essere [iʃ.t'ar], ormai la pronuncia [ʃt'ar], che potremmo considerare neo-standard, risulta essere dominante e ha Lisbona come centro diffusore.

Un altro tratto interessante riguarda la contrazione della preposizione *para*, tipica del parlato spontaneo e riprodotta tale e quale nel parlato filmico per rendere realistico il discorso cinematografico. Nel parlato spontaneo sono possibili tre forme: quella intera (*para*) e quella sincopata (*pra* e *pa*).

⁹² Una lettura interessante per l'utilizzo linguistico a teatro è Giovanardi e Trifone (2015).

⁹³ “Il doppio paradosso di ogni parlato: se ne coglie la specificità rispetto allo scritto soltanto quando viene trascritto (perdendo, dunque, parte della sua peculiarità), senza essere tuttavia interamente trascrivibile” (Rossi 2006: 35).

Preposizione	n. occ.
Para	1337
Pra	242
Pro	12
Pa	5
Pròs	0
Pràs	1
Praqui	4
Praí	3

Tabella 8 n. occorrenze para (forma contratta) + art. e avverbi

Le occorrenze qui presentate per *para* indicano chiaramente quanto l'ultima possibilità *pa* sia poco utilizzata nel parlato filmico perché, probabilmente, ritenuta eccessivamente lontana dal PE neo-standard (De Rosa 2007d). L'avvicinamento al parlato reale è ottenuto attraverso l'impiego della forma contratta <pra>, molto utilizzata durante le conversazioni spontanee.

Esempio 87

Vx(M.A1.U): Sabe, Anita, o que falta ao Miguel para ser feliz? (OGE)

Esempio 88

Vx(M.A.U): Sim, faltam apenas dez minutos par'a Hora das Variedades e não sei como resolver o problema. (AMR)

Esempio 89

Vx(F.A1.U): Pôça, Ferdinando. Isso é bom par'ó povo. (RCA)

Esempio 90

V1(M.G1.U): Ciumenta.

V2(F.G1.U): Muito. Tão ciumenta que, se não me deres a tua mão de esposo, resolvo entrar pa' um convento. (OPC)

La seconda possibilità *pra*, invece, dice quanto questa variante del parlato sia un tratto comune e facilmente accettabile dal pubblico. Se si confrontano le occorrenze di [para] e [pra] si nota subito una tendenza forte verso la scrittura. Le occorrenze di [para] nel parlato filmico indicano quanto, in realtà, lo stile del parlato filmico sia ancora molto legato molto più vicino ad uno stile formale del parlato.

Esempio 91

Vx(M.O.U): Até vamos pràs mesmas bandas, dormimos debaixo do mesmo teto. (RCA)

La variazione stilistica nel parlato filmico ha un chiaro valore sociolinguistico in quanto permette al pubblico di collocare il parlante in una determinata fascia sociolinguistica, oltre

che avvicinare il parlato filmico al parlato spontaneo. In altre parole, le coordinate sociolinguistiche per identificare i personaggi sono offerte al pubblico attraverso uno stile riconoscibile dalla comunità linguistica. L'utilizzo di una pronuncia tipicamente *barrista* (popolare) di parole come [atão] per <então> o di [pá] per <para> rendono la voce del personaggio più vicino alla realtà e lo collocano nella sua posizione sociale (o meglio nella posizione sociale data dal gruppo dominante all'interno della comunità linguistica).

Esempio 92

V1(M.A1.U): Sim, senhor, Senhor Miguel. Lavre lá dois tentos qu' este pato que você trouxe, está de se lhe tirar...

V2(M.A.U): O chapéu?

V1(M.A1.U): Não, não, está de se lhe tirar mais outro bocado.

V3(M.A1.U): Ah não admira, foi criado por ele...

V1(M.A1.U): A biberão?

V2(M.A.U): Quaise, quaise! Más criações não são comigo. (OGE)

Il *quaise* dell'esempio 92 si riscontra nel corpus appena due volte (quelle dell'esempio stesso). È interessante notare che mentre alcuni tratti vengono utilizzati spesso (vd. le forme colloquiali o popolari proposte negli altri esempi), e altre vengono appena accennate.

Esempio 93

Vx((M.A.R): Ó patrão, vá pó conselho do Chitas, vossemecê a gritar não governa a vida e seca a goela. (ARB)

Esempio 94

Vx(M.A.U): Deves ser mesmo muito sozinho, pá teres um amigo imaginário. (ABP)

Esempio 95

V1(M.O.R): Olha pr'aquilo, agora o russo com uma joelheira destas. Mas que raio de vida, homem. O meu melhor cavalo, um animal que era como uma torre. Ó sua alma danada, atão você não tinha mãos para segurar o cavalo? (ARB)

Esempio 96

Vx(M.A.U): Que isso? Atão? Wifi internet grátis p'os clientes. (OPC15)

Esempio 97

VX(M.O.U): Atão não sei? Olhe, a Alzira já teve um menino. (OCC)

Esempio 98

V1(F.G1.U): Atão? O que é que se passa?

V2(M.A.U): Parece que não são lá muito boas notícias.

V1(F.G1.U): Atão, mas morreu alguém? (OPC15)

Negli esempi riportati sopra è possibile leggere l'uso di forme informali e/o popolari, tipiche del parlato, derivanti dalla preposizione *para*, *quase*, e *então*. A questi esempi, bisogna aggiungere la riproduzione di uno stile non informale ma non standard, cioè espressioni e

parole che sono utilizzate stilisticamente per ricreare l'atmosfera linguistica rievocata dalla storia narrata.

Esempio 99

V1(M.O.R): Isto é que tá um passe, isto é que tá um passe. S'ó meu filho aqui estivesse... Esse tem o meu sangue. Iss' é qu' é um cochêro, ninguém lhe bota a perna adiante. Raios parta a mania que le deu p'ós austomóveis. Deu-lhe para chofer. Andar a aturar os outos e o cheiro do pitról ou da gasolina, ou lá o que raio é. Eu nem sei com' ele gosta. A mim inté m' injoa. Mas isto ñã vai assim, ñão vai porque eu ñã deixo. O raio da Viúva rouba-me a freguesia po' malas-artes. Atão há-de ser só ela a medrar, a medrar, e a gente fica pr'aqui a chuchar no dedo? Não, qu'eu ñão deixo. (ARB)

Esempio 100

V1(M.O.R): Povo da 'nha terra... Falo eu ou chia algum carro? Gaita! Quando fala um burro, os outros abanam as orelhas. Povo da 'nha terra! Eu e mais aqui a minha comadre Vitorina, qu' é ela quim fala pela minha boca, pedimos ao povo que deixe tocar as duas mús'cas. Nós todos semos irmãos. Os mús'cos desta terra é como sa fossem da minha família, e os mús'cos da Malveira, é como se fossem da família aqui da minha comadre. Portanto, que toquem todos juntos a me'ma moda, e dêmos assim ao mundo, um grande exemplo d' ordim, de paz e d' onião. Nós todos semos amigos. O meu int'rior não é pra guerras, e o int'rior aqui da minha comadre Vitorina também o que quer é paz. Só uma data de paz é que pode dar alegria a esta festa. Por conseguinte, é c'a voz embargada pelos saluços que eu peço que s' unam os mús'cos, que se bêm os bombos, que se abracem os trambones e que s' ajuntem os saxifones. Tenho dito! E agora cheguem-le mecha e siga a dança, mas com boa ordem, harmonia e boa inducação. Então o que é isso, comadre Vitorina? Alimpe-se, já lá vai o mau tempo. (ARB)

In *Aldeia da Roupa Branca*, per fare un esempio, l'avverbio <até> è pronunciato secondo la pronuncia standard 17 volte contro le 12 volte in cui è pronunciato *inté*.

Formale: Pronuncia più vicina allo standard	Informale o Popolare: Pronuncia più lontana dallo standard
Mesmo	Me'mo
Para	Pra; pa'
Até	Inté
Então	Atão
Quase	Quaise

Tabella 9 variazione fonetica nel parlato filmico

Anche tratti fonetici come quelli presenti negli esempi soprastanti (*inté, me'ma, semos, irmões*) sono utilizzati dagli autori per ricreare uno stile “naturalistico” con cui ricreare il parlato popolare delle classi rurali⁹⁴.

Il valore dei tratti fonetici non standard ha un chiaro richiamo sociolinguistico per lo spettatore (si tratta di un collegamento mentale tra tratti linguistici e figure sociali che si attiva indirettamente, in base alla sensibilità linguistica dello spettatore). Molte volte si tratta di un richiamo “realistico” come nel caso dell'esempio successivo. Il parlato giovanile informale utilizza spesso *muita* al posto di *muito*. Un fenomeno che contestualizza immediatamente il parlato del personaggio come colloquiale, informale e giovanile. Alla base di questa variazione fonetica c'è l'enfasi della parola successiva.

Esempio

V2 (M.A.U): Mas qu' é isso, pá?! Respeitinho com os clássicos, pá! Juventude!... Eheheheh! Epá, muita bom.

La volontà “naturalistica” lascia il passo alla parodia invece quando sono rappresentati i personaggi popolari nelle commedie degli anni Quaranta. Si pensi a tutti i tratti fonetici riportati negli esempi precedenti (vd *inté*) o *all'acinto* dell'esempio successivo. L'effetto comico è reso attraverso l'uso di un tono perentorio e un registro formale e delle cadute verso il basso con deviazioni fonetiche (la parola giusta è *acinte* – “di proposito”).

Esempio

V1 (F.A1.U): Ó seu Engenhocas, então isto agora aqui é o Coliseu?

V2 (M.A1.U): Eu cá não fui...Oh...

V3 (M.A1.U): Silêncio, que se está a cantar ópera.

V1 (F.A1.U): Senhor Evaristo Simões e infelizmente nosso vizinho...

V4 (M.A.U): Apoiado.

V1 (F.A1.U): ...A comissão das Festas do Pátio que, infelizmente se chama do Evaristo, mas que é para todos os efeitos o Pátio das Cantigas...

V4 (M.A.U): Apoio.

V5 (M.A.U): Muito bem.

V1 (F.A1.U): ...vem intimidá-lo a mandar calar imediatamente esse italiano, que pode cantar muito bem, sim senhor, mas que sabemos que o senhor pôs a cantar unicamente por acinto e pra ofender e vexar as pessoas que cantam neste pátio.

V4 (M.A.U): Apoiado.

V5 (M.A.U): Apoiado.

V6 (M.A1.U): Muito bem.

V3 (M.A1.U): Senhora Rosa, eu estou absolutamente dessincronizado com as suas palavras. Mas por ser a senhora Rosa que mo pede, eu vou imediatamente mandar calar o italiano. (OPC)

⁹⁴ In questo caso, riportare tratti lontani dalla norma linguistica serve anche per parodiare gli errori linguistici dei soggetti non scolarizzati.

Lo stesso effetto è ricreato con la parola sottolineata nell'esempio successivo: una ragazzina viziata che vive in un quartiere popolare della capitale portoghese cerca di elevarsi socialmente sui propri vicini attraverso l'uso di un registro ricercato, formale. Tuttavia, le cadute verso il basso con tratti linguistici classici delle fasce sociali meno istruite: *ódespois* al posto di *depois* ("dopo"). Le commedie degli anni Quaranta abbondano di parodie del parlato popolare.

Esempio

Vx(F.G.U): Eu amanhã vou festejar o Sant'António com o papá. Damos sopinha cá no pátio, vamos ao Jardim Cinema e "ódespois" vamos à praça da Figueira.

Dal punto di vista fonetico, pertanto, è possibile affermare, alla luce dell'analisi qui presentata, che lo stile linguistico è ricreato nel parlato filmico per mezzo di alcuni tratti specifici, utilizzati, probabilmente, per il loro valore simbolico. La quantità di tali tratti fonetici, nelle trascrizioni, è solo rappresentativa della realtà linguistica e varia da film a film in base alla necessità artistiche del prodotto stesso.

Aspetti lessicali (bué, gajo.)

Com'è stato detto anche i tratti lessicali rientrano nelle scelte stilistiche degli autori, così come nelle scelte lessicali di chi produce un qualunque testo (scritto o orale che sia). Lo stile di chi scrive o parla può variare in base alla scelta dei termini utilizzati.

Si partirà con l'avverbio di quantità *bué* (vd. Almeida 2007) che, in realtà, nasce come aggettivo (*a senhora é bué* – Almeida 2008: 120) ma subisce variazioni d'uso attraverso un processo di soggettivizzazione (Company 2006) iniziato alla fine degli anni Settanta con la migrazione massiccia dall'Angola verso il Portogallo, dopo l'indipendenza dell'ex colonia del 1975. L'uso avverbiale è andato diffondendosi attraverso le interazioni tra giovani angolani e giovani portoghesi, arrivando a far parte del repertorio linguistico giovanile e a comparire nel *Dicionário da Academia das Ciências* (2001). Pertanto, la contrapposizione stilistica potrebbe vedere *bué* da una parte e *muito* dall'altra.



Figura 13 formalità/informalità dell'avverbio di quantità

Come è ovvio pensare, si tratta di una contrapposizione grossolana poiché *muito* da solo non può indicare uno stile formale. Tuttavia, se contrapposto al sinonimo, sociolinguisticamente marcato, *bué*, ne viene fuori una figura come la 13 in cui, sull'asse del *continuum* formalità/informalità, troviamo *muito* nella direzione della formalità e *bué* verso una forte informalità.

Nel corpus di riferimento il termine in questione è presente appena 6 volte in un film del 1998 (*Zona J*) e una volta in un film del 2014 (*Os gatos não têm vertigens*). È importante far presente che, data la composizione del corpus, le occorrenze del termine preso in esame dovevano per forza partire dagli anni Novanta. C'è anche da aggiungere, che data la densità lessicale dei due film in questione ci si aspetterebbe un numero maggiore di occorrenze (7393 parole per il primo film e 9386 parole per il secondo).

Esempio 101

V7 (M.G.U): Calma meu...
 V5 (M.G.U): Então meu, 'bora...
 V7 (M.G.U): Calma meu...
 V5 (M.G.U): Calma o quê?
 V7 (M.G.U): Então, pá!?
 V5 (M.G.U): Demoras sempre bué da tempo. (OGV)

Esempio 102

Vx (F.G.U): Tripo bué neste Centro Comercial. (ZOJ)

Tuttavia, tenendo presente che i film recenti (cioè successivi al 1990) nel corpus sono circa sei e che non tutti trattano problematiche o storie giovanili (come *Zona J* e *Os gatos não têm vertigens*) la quantità di occorrenze pare sufficiente per delineare il profilo linguistico dei personaggi.

Il secondo elemento lessicale preso in esame è *Ya*. L'espressione, la cui origine non è chiara, è utilizzata da giovani e giovanissimi come sosituto al più tradizionale *sim*. Anche in questo caso, è possibile porre *sim* da un lato e *Ya* dall'altro. Il valore sociolinguistico di questa affermazione è chiaramente molto forte e tendente verso l'informalità.



Figura 14 formalità e informalità dell'affermazione

Ya conta ben 43 occorrenze presenti in tre film dell'ultimo decennio o poco più: *A bela e o Parazzo* (15 occorrenze); *O gatos não têm vertigens* (5 occorrenze); *Zona J* (23 occorrenze).

Esempio 103

V1 (F.A.U): Tu gostas de Tchékhov?

V2 (M.A.U): Ya. Eu adoro Tchékhov. A sério. (ABP)

Esempio 104

V1 (M.G1.U): Tó! Baza, o people está na zona. O que tás a fazer? Tá um dia do caralho.

V2 (M.G1.U): Ya e a noite ainda vai estar melhor. Para fumar uns porros... (ZOJ)

Esempio 105

Vx (M.A.U): Então dizes que é do teu pai, é?

V8 (M.G.U): Ya. (OGV)

Le considerazioni fatte per *bué* e *ya* possono essere riproposte per tutto il repertorio stilistico presente nel corpus. Scelte lessicali come *gajo*⁹⁵ indicano una definizione sociolinguistica del personaggio: tra *tipo* e *gajo*, oggi sinonimi, i parlanti utilizzano il secondo quando vogliono abbassare il livello stilistico. Nel corpus, *gajo*⁹⁶ conta 81 occorrenze e *tipo* ne conta 26.

Esempio 106

V1 (M.A.U): Eu conheço um tipo aqui de Almada que esteve na Alemanha. A lavar carros. Ganhava mais que um engenheiro. (OVA)

Esempio 107

⁹⁵ “Nel gergo storico portoghese (*calão*) significava semplicemente il non gergante, l'estraneo; nel gergo giovanile portoghese, desementizzato, inizialmente ha mantenuto la stessa accezione in relazione a qualcuno esterno al gruppo (*gíria de grupo*), poi, diluito nel lessico popolare (*gíria comum*), è venuto ad assumere il significato di delocutario, della terza persona del discorso, di colui di cui si parla, e ha perso la caratteristica transitoria del tratto paragergale, affermandosi nell'uso quotidiano” (De Rosa 2008: 67)

⁹⁶ Derivato da *gajão* e questo, forse dallo spagnolo *gachó* (uomo) e conosciute sin dal XIX secolo (vd il *Dicionário Etimológico* di J. Pedro Machado). Secondo il dizionario Houaiss è “qualquer pessoa cujo nome não se conhece ou se quer omitir; fulano” con un uso dispregiativo. Oggigiorno il termine ha perso il suo valore dispregiativo, ma mantiene un valore molto informale e colloquiale.

V1(M.A1:U): Toma conta do gajo, que eu tenho outra coisa pa' fazer. (OGV)

Un altro elemento lessicale molto utilizzato dai giovani portoghesi è l'aggettivo *fixe*⁹⁷ che conta appena 9 occorrenze, mentre *giro* ne conta 10 di occorrenze. Anche in questo caso, i due termini non sono totalmente sovrapponibili ma possono essere utilizzati nelle stesse situazioni comunicative, avendo lo stesso valore semantico. Anche qui, come nel caso degli altri elementi lessicali presi in esame, quello che cambia è il valore stilistico dei termini. Sebbene entrambi rientrano nel discorso colloquiale, o comunque non formale, *giro* ha un uso più ampio e trasversale tra popolazione portoghese, mentre *fixe* è marcato sociolinguisticamente perché è tipico del parlato giovanile. Questa situazione linguistica si riflette nel parlato filmico che riprendere i termini in questione e li fa usare a personaggi che rispecchiano la realtà sociolinguistica urbana. Negli esempi successivi, infatti, ci sono due personaggi di età differente che utilizzano i due termini in base alla loro fascia d'età: il più giovane utilizza *fixe* e il secondo *giro*⁹⁸.

Esempio 108

Vx(M.A.U): Ok. Olha, Tiago, isto tá...Pá tá muita giro, muita fixe. Mas vocês falam nisso depois. (ABP)

Esempio 109

V5(M.A1.U): Não há dúvida, que o ambiente da casa é mesmo giro. E uma nota de 500 não se pode deitar fora. (ACD)

In questo paragrafo, sono stati considerati elementi lessicali della *gíria* o del *calão* come elementi stilistici. Per precisione, probabilmente, questa analisi dovrebbe far parte della sezione sull'lo studio dei registri nel parlato filmico. Però, è stata operata questa scelta, per sottolineare la differenza tra registro e stile per enfatizzare l'idea che lo stile si basa sulla scelta di due opzioni: +/- formale e +/- informale. Al contrario, il registro fa uso di elementi ed espressioni che non hanno un corrispettivo sulla dimensione Formale/informale.

⁹⁷ Come scrive il dizionario Houaiss il termine esprime approvazione, piacere, soddisfazione.

⁹⁸ È bene ricordare che si tratta di considerazioni sul parlato filmico in quanto surrogato della quotidianità linguistica del pubblico portoghese. Le considerazioni sociolinguistiche non sono sul parlato spontaneo portoghese ma sul parlato filmico portoghese.

Termine	Film	Termine	Film
Bué	Zona J (6 occorrenze)	Muito	Zona J (22 occorrenze)
	Os gatos não têm vertigens (1 occorrenza)		Os gatos não têm vertigens (16 occorrenze)
Ya	A bela e Paparazzo (16 occorrenze)	Sim	A bela e Paparazzo (37 occorrenze)
	Zona J (32 occorrenze)		Zona J (15 occorrenze)
	Os gatos não têm vertigens (8 occorrenze)		Os gatos não têm vertigens (42 occorrenze)
Gajo	Recordações da casa amarela (2 occorrenze)	Tipo	Recordações da casa amarela (1 occ.)
	A comédia de Deus (1 occorrenza)		A comédia de Deus (0 occorrenze)
	Adeus pai (5 occorrenze)		Adeus pai (0 occorrenze)
	Zona J (28 occorrenze)		Zona J (1 occorrenze)
	O Julgamento (15 occorrenze)		O Julgamento (4 occorrenze)
	A bela e Paparazzo (22 occorrenze)		A bela e Paparazzo (0 occorrenze)
	Os gatos não têm vertigens (9 occorrenze)		Os gatos não têm vertigens (1 occorrenze)
Fixe	A bela e Paparazzo (3 occorrenze)	Giro	A bela e Paparazzo (1 occorrenze)
	Zona J (5 occorrenze)		Zona J (0 occorrenze)
	Os gatos não têm vertigens (2 occorrenze)		Os gatos não têm vertigens (1 occorrenze)

Tabella 10 distribuzione dei termini informali analizzati nel corpus di riferimento

Un altro aspetto interessante da considerare in questa sezione è la distribuzione dei termini presi in considerazione. Ovviamente, non possono essere confrontati fra loro film di epoche diverse: non si può fare un confronto tra i termini presenti in un film del 1942 e i termini presenti in un film del 2010. Parole come *bué*, *fixe*, dipendono molto dalle mode giovanili e dal tipo di produzione cinematografica. Il corpus ha al suo interno altri film recenti, tuttavia, solo i tre film presenti in tabella presentano un parlato marcato socialmente attraverso l'espedito stilistico di riportare tratti informali come quelli analizzati.

Aspetti verbali del parlato filmico

Gli aspetti verbali sono qui trattati per definire il parlato filmico in quanto produzione testuale a metà tra scritto e parlato, e come riflesso della società linguistica a cui il prodotto filmico è rivolto.

Il primo aspetto qui analizzato riguarda il *pretérito mais-que-perfeito simples* e la sua forma composta del tempo indicativo. Il secondo aspetto riguarda il futuro indicativo: la forma sintetica (standard) e la forma perifrastica (ir + infinito).

Pretérito mais-que-perfeito

Questo tempo verbale è utilizzato in portoghese per indicare un'azione compiuta in un tempo passato e precedente ad un'altra azione avvenuta nel passato. Esistono due forme: la forma sintetica e la forma composta. Nel portoghese attuale la forma sintetica resiste appena nei testi scritti (a volte soltanto nei testi scritti formali); mentre nel parlato si predilige l'uso della forma composta.

Esempio 110

Vx(M.A.U)-off: Precisamente quando me sentia de boa saúde e até já recomeçara a esfarrapar o sardão com alta nova. (RCA)

Esempio 111

Vx(F.O.U) -off: Os meus vizinhos procuravam o pequeno crocodilo que se tinha escapado do lago que Aurora mandara construir na fazenda. (TBU)

Esempio 112

Vl(M.A.U)-off: Estávamos de novo unidos. Mais duros e mais fortes, capazes de transformar o nosso próprio destino. Nada nos poderia separar. A vida não acabara ainda. Viriam novos dias de luta, de desilusão e de sofrimento, mas venceríamos. (SBS)

Esempio 113

V(M.G.U)-off: Este ano as minhas férias grandes foram diferentes dos outros anos: pela primeira vez na minha vida estive com o meu pai. Nos outros anos vou sempre para Sintra, com a minha mãe e a minha avó. Ficamos numa casa grande e antiga, que era do meu avô, e passamos lá o Verão todo. Mas este ano foi diferente: aquilo com que eu sempre sonhei aconteceu: passei as férias com o meu pai. Eu nunca tinha estado com o meu pai: em nossa casa nunca o vejo porque chega sempre tarde, quando eu já estou a dormir. Passa a vida em reuniões e em viagens, ou agarrado ao computador e ao telemóvel, nunca tem tempo para estar comigo. Todas as noites fico no quarto à espera que ele venha ter comigo, mas o meu pai nunca entrou no meu quarto. Nunca quis saber de mim. Mas nestas férias, uma noite, o meu pai chegou cedo a casa, mudou de roupas, pegou no saco antigo das viagens dele, entrou no meu quarto, sentou-se na minha cama e disse-me. (ADP)

Nel corpus di riferimento è stata svolta una ricerca delle occorrenze delle due possibilità grammaticali. Sono riportati di seguito i risultati.

Forma sintetica= 16	Forma composta= 66
Forma sintetica in interazioni=0	Forma composta in interazioni= 64
Forma sintetica voci off=16	Forma composta voci off=2

Tabella 11 Forma sintetica e composta del Pretérito mais-que-perfeito

Le forme sintetiche sono poche, e si riportano, di seguito, in tabella, i film in cui sono presenti

film	n. occ.
Recordações da casa Amarela	1
Tabu	4
Saltimbancos	11

Tabella 12 n. occorrenze pretérito sintetico

film	n. occ.
A bela e Paparazzio	8
A comédia de Deus	1
Adeus pai	9
Aldeia da roupa branca	2
Recordações da casa amarela	3
Fragmentos de um filme esmola	1
O Costa do Castelo	7
O grande Elias	5
Julgamento	3
O pátio das cantigas	2
O sangue	3
Os gatos não têm vertigens	7
Saltimbancos	2
Tabu	12
Zona J	1

Tabella 13 numero occorrenze pretérito composto

La distribuzione per film non aggiunge qualcosa di importante all'analisi. Tuttavia, è interessante che nelle occorrenze sopra riportate, la forma sintetica è collegata alla voce fuori campo mentre la forma composta è utilizzata nelle interazioni. Si riscontra qui il punto nevralgico della testualità filmica: nelle voci *off* è presente una maggiore prossimità alla norma scritta e al duplice polo formale/colto; nelle interazioni è possibile notare una rappresentazione più vicina alla norma orale.

Futuro sintetico e futuro perifrastico

In portoghese esiste il futuro semplice del modo indicativo per indicare azioni successive all'attualità dell'elaborazione del messaggio (es: *amanhã farei um bolo*). Tuttavia, nell'uso contemporaneo la forma sintetica sta lasciando (o ha già lasciato) il passo alla perifrasi *ir + infinitivo* con valore di futuro (vd. Cunha e Cintra 1984: 458) e ad altre soluzioni adottate nella conversazione:

- a. presente do indicativo do verbo *haver* + preposição *de* + infinitivo do verbo principal.
(per esprimere l'intenzione di realizzare un'azione nel futuro)
- b. presente do indicativo do verbo *ter* + preposição *de* + infinitivo do verbo principal.
(per esprimere un'azione futura di tipo obbligatorio, indipendente dalla volontà del soggetto)
- c. presente do indicativo do verbo *ir* + infinito do verbo principal.
(per indicare un'azione nel futuro immediato)

Per questa ricerca la forma più interessante da analizzare pare la terza perché nell'uso attuale troviamo frasi/enunciati tipo "O espetáculo será amanhã"; frasi come "Amanhã vou fazer um bolo" ma anche frasi come "O espetáculo vai ser amanhã" (caratteristica dell'uso attuale). In altre parole, la soluzione qui analizzata pare la più produttiva nel parlato spontaneo al punto da sostituire nella maggior parte dei sillabi di PLE la forma sintetica standard.

Esempio 114

V2(M.A1.U): Não, isso é demais. Mas transformarei em ultramoderno tudo quanto é velho e cediço. (AMR)

Esempio 115

Va(F.A.U): Sim, tipo retrato. Eu vou aparecer na revista, não? (ABP)

Le aspettative su questo punto sono che nel corpus filmico di riferimento, o meglio nelle trascrizioni dei vari film, sia presente una traccia di questo cambiamento d'uso, perché, com'è già stato sostenuto precedentemente, gran parte del parlato filmico finzionale è un riflesso delle dinamiche linguistiche reali.

Futuro sintetico	Ir + infinito
1PS: 50 occorrenze	1PS: 174 occorrenze
2PS: 19 occorrenze	2PS: 95 occorrenze
3PS: 118 occorrenze	3PS: 234 occorrenze
1PP: 16 occorrenze	1PP: 50 occorrenze
2PP: 1 occorrenze	2 PP: 5 occorrenze
3PP: 15 occorrenze	3 PP: 37 occorrenze

Tabella 14 occorrenze futuro sintético vs perifrastico

Data l'intenzionalità semantica e pragmatica della seconda opzione (*ir + infinito*) è stato ritenuto opportuno distinguere le occorrenze in base alla persona. Inoltre, è stato ritenuto conveniente distinguere la forma 1PP (*vamos *r*) con valore esortativo⁹⁹ (simile al *Let's* inglese) dai casi in cui ha semplicemente valore di futuro.

Molto interessante è la distribuzione delle occorrenze presenti nel corpus: la forma sintetica è più presente nella prima parte della raccolta filmica e meno presente nella seconda parte del corpus. La locuzione *ir + infinitivo* con valore di futuro, invece, è presente con una distribuzione abbastanza omogenea lungo tutto il corpus. Questo risultato può essere letto come una semplice compresenza delle due opzioni, nel portoghese europeo, sin dai primi del secolo scorso. La variazione tra le due scelte non riflette pertanto una variazione degli ultimi tempi. È importante far presente che questa variazione nel portoghese spontaneo si riflette nel parlato cinematografico più per il suo valore semantico (l'intenzionalità della locuzione) che per il cambiamento linguistico in atto. D'altro canto, in film più recenti come *A bela e o Paparazzo* e *Os gatos não têm vertigens*, la forma sintetica è totalmente assente. Pertanto, l'elaborazione metalinguistica degli autori può variare in percentuale, cioè può avvicinarsi di molto o di poco al parlato spontaneo, in base alle esigenze stilistiche.

⁹⁹ Il numero di occorrenze con valore esortativo è pari a 63.

Aspetti sintattici relativi alla subordinazione: costruzione scissa del tipo X é que Y, nel corpus filmico

Il portoghese europeo utilizza varie strategie di segmentazione della frase, costruzioni sintattiche, che permettono al parlante di mettere in evidenza una parte del proprio enunciato rispetto al resto del testo. Tralasciando le considerazioni sui vari meccanismi di topicalizzazione della lingua portoghese, si prenderà qui in considerazione la costruzione scissa *é que*, come negli esempi a seguire.

Esempio 116

V2(F.A.R): E está sempre bêbedo, que eu, o tio Jacinto nunca me fez mal. Mas por causa do Chitas, só se não tenho lugar no carro da Viúva, é que vou nos carros dele. (ARB)

Esempio 117

Vx(M.A.U): Pulso de ferro é que é preciso. (ACD))

Come scrive Vercauteren (2011) in portoghese sono possibili varie strutture con *é que*, cioè nelle interrogative (dirette e indirette), nelle esplicative e nelle contrastive e nelle strutture scisse composte dal verbo *ser* e la congiunzione *que*. Gli esempi presentati dall'autrice per la sua ricerca sono estratti dal corpus Cordial-Sin e sono presentati di seguito a titolo esplicativo (per le informazioni relative al corpus e ai dati estratti si veda il testo originale).

- Interrogative: *O que é que julgavas?*
- Esplicative: *É que a ovelha está alfeira, ainda não pariu.*
- Contrastive: *Eu ainda há pouco tempo as aí tinha, o que é que queimei-as.*
- Scisse: *Ah, isso é que não sabemos.*

Ovviamente, si tratta di costruzioni che si posizionano su vari livelli rispetto all'asse Formale/Informale e che spostano il parlato filmico, qualora il numero di occorrenze dovesse essere significativo, verso il parlato spontaneo.

Eu é que ...	16
Tu é que...	12
Ele/a é que...	3
Você é que...	7
O * é que...	2
Nós é que...	3
Vocês é que...	1
Eles é que...	1

Tabella 15

La tabella presenta 43 occorrenze con la costruzione Pronome soggetto + *é que* + resto della frase; a queste si aggiungono 4 occorrenze *A mim é que* + Y. Occorrenze di vario tipo (come nell'esempio 121, riportato precedentemente *Pulso de ferro é que é preciso*), che rientrano nella costruzione X *é que* Y, sono 6. Per identificare meglio questo tipo specifico di struttura sintattica sono state escluse tutte le domande del tipo *O que é que...* e tutte le domande Q-possibili in portoghese; frasi/enunciati affermativi del tipo *é que X*; frasi indipendenti del tipo *O pior é que tenho de cantar na Rádio Lisboa e confesso que não posso apresentar-me assim* (AMR)¹⁰⁰.

La presenza delle pseudo-scisse, come mostrato negli esempi precedenti, dimostra la forte componente interazionale del parlato filmico, dato il numero di occorrenze maggiore per la prima e la seconda persona singolare. Bisogna riportare che la pseudo-scissa non è utilizzata solo per l'interazione Io-Tu.

Esempio 118

Vx(M.A.U): A Maria da Luz. Sabes lá! Aquilo é que é uma fadista de verdade, uma cultivadora que aquilo... É sublime. Pois o Chico está com ela, está. É claro, ela tem um bom... Um tipo que está cheio de pastora que não lhe falta com coisíssima nenhuma. Mas o Chico que é cá da pioria é quem se goza daquilo. (ARB)

Esempio 119

V1(M.G.U): Cunhados... O teu velho é que 'tá co'a corda toda, Tó. Nunca te cases, cunhado, nunca te cases, hã?

V2(M.G.U): Agora vou dançar co'a minha gordinha.

V1(M.G.U): Já tenho par.

¹⁰⁰ L'esclusione delle altre strutture, che presentano ugualmente l'informazione nell'area a sinistra della frase/enunciato, è da considerare esclusivamente come una scelta, consapevole, effettuata per restringere il campo d'analisi ad un specifico tipo di costruzione pragmatico-sintattica.

V3(M.G.U): E quem é que se and'a meter com uma mulher casada? Ah, este... Ela já tem dono, vai procurar a tua.
V2(M.G.U): 'Tá-se bem, damas é que não falta. (ZOJ)

L'impiego di questa struttura sintattica per enfatizzare il tema dell'enunciato è diffuso nel parlato filmico portoghese sin dai suoi primordi¹⁰¹. Inoltre, attraverso il comando “concordance plot” presente nel software per la ricerca di occorrenze AntConc, è possibile osservare una distribuzione omogenea di questa struttura in tutto il corpus, ad eccezione di quei film, in cui il parlato filmico è molto più vicino alla modalità scritta e ad un parlato meno “realistico”.

Film	n. occorrenze <i>é que</i>
Aldeia da roupa branca	51
O pátio das cantigas	54
O Costa do castelo	33
A menina da rádio	36
O grande Elias	33
Saltimbancos	15
A Rosa da Alfama	21
Os verdes anos	40
Uma abelha na chuva	10
Fragmentos de um filme esmola	32
O sangue	45
Recordações da casa amarela	31
A comédia de Deus	23
Adeus pai	68
Zona J	62
Portugal S.A.	40
Julgamento	70
A bela e Paparazzo	134
Tabu	9
Os gatos não têm vertigens	120

Tabella 16 distribuzione di *é que*

¹⁰¹ “In Portogallo, l’uso delle proposizioni relative “cortadoras” si è largamente attestato, nell’arco degli ultimi vent’anni, e lo si ritrova anche nelle varianti colte urbane e lo si può, pertanto, considerare come potenziale tratto comune dei due neostandard” (De Rosa 2008: 71).

La presenza di questa struttura in tutto il corpus può indicare quanto questa costruzione sintattica (e pragmatica) sia familiare agli autori e al pubblico. Se, come è stato detto in precedenza, il parlato filmico è costruito su schemi e sceneggiature (composti a loro volta da pregiudizi, credenze e ideologia linguistica) e questa struttura è quantitativamente rilevante, allora è possibile proporre un utilizzo frequente di questa struttura nel parlato spontaneo di cui il parlato filmico è una rappresentazione. Inoltre, i dati finzionali qui proposti sono sufficienti per affermare una tendenza crescente di questa costruzione nel parlato spontaneo.

Pronomi personali (eu, tu, você, nós, a gente)

Le lingue naturali divergono per quanto riguarda la possibilità di omettere il soggetto nelle frasi/enunciati finite (frasi/enunciati il cui verbo concorda in tempo/aspetto/modo e persona/numero). Il portoghese europeo, così come altre lingue romanze, è una lingua *pro-drop*; permette cioè l'omissione del soggetto pronominale mantenendo le informazioni necessarie alla comprensione della frase/enunciato nella desinenza verbale che indica persona/numero.

- eu fui ao cinema
- [-] fui ao cinema

Altre lingue come il francese, l'inglese o il tedesco devono realizzare obbligatoriamente il soggetto. Lobo (2015) definisce lingue “de sujeito nulo” le lingue che come il portoghese europeo ammettono la non espressione del pronome soggetto e lingue “de sujeito não nulo” le lingue che come l'inglese non ammettono tale omissione.

Nella tradizione della linguistica portoghese, il soggetto nullo è definito come in italiano soggetto occulto o sottinteso (vd. Cunha e Cintra 1984). Nei contesti in cui il pronome soggetto può essere espresso o nullo la scelta è di ordine pragmatico o discorsivo. In armonia con Lobo (2015), frasi come *vou para casa* e *eu vou para casa* sono assolutamente equivalenti dal punto di vista grammaticale; cambia, però, l'aspetto interazionale e funzionale della possibilità col soggetto espresso. Esistono certamente dei casi in cui il soggetto deve essere espresso per eliminare un'ambiguità discorsiva. Cunha e Cintra (1984) chiamano pronomi retti i pronomi con funzione di soggetto e di predicato del soggetto e indicano tre possibilità per il suo l'impiego: 1) quando si vuole enfatizzare il soggetto; 2) per opporre due persone differenti all'interno della frase/enunciato; 3) quando 1PS e 3PS hanno la stessa forma e quindi l'esplicitazione del soggetto disambigua il senso del messaggio. Per dare

enfasi al pronome soggetto è possibile rinforzarlo con: 1) parole come *mesmo* e *próprio*; 2) espressioni invariabili “*é que*” (vd. Cunha e Cintra 1984: 289). Infine, i pronomi rientrano nel campo della deissi personale indicando di volta in volta, il soggetto che produce il messaggio e chi lo riceve (Bazzanella 2008).

➤ Pronome *eu*: 1953 occorrenze

Le occorrenze del pronome *eu* (1PS) identifica nei dialoghi filmici l’interazione del parlante con altri personaggi e la contestualizzazione del messaggio. Le forme enfatiche, in particolare, presenti nella lingua parlata più che nella lingua scritta, indicano la vicinanza dei dialoghi all’interazione spontanea tra parlanti del PE.

Forme enfatiche e contrastive

Esempio 120

Vx(M.A1.U) : Ganhei o dia! Pago eu a aguardente! (OCC)

Esempio 121

Vx(M.G1.U) : E eu a pensar que a minha família era fodida. (OGV)

Esempio 122

Va(M.A1.U) : Imagina tu, eu a leite! (OCC)

Esempio 123

Vx(M.A1.U) : Eu é que não tenho coragem para fazer o que tem que ser feito... (OGM)

Forme ridondanti

Esempio 124

Vx(M.A1.U) : Eu não queria sujar as mãos num monte de esterco como tu. (CDD)

➤ Pronome *Tu*: 710 occorrenze

Il pronome *Tu* (2PS) sottolinea l’interattività del testo e la contrapposizione tra soggetto che produce il messaggio e il suo destinatario.

Esempio 125

Vx(F.G1.U) : Tu é que tens muito tempo livre para vir foder (ZOJ)

Esempio 126

Vx(M.A.U) : Olha, tu é que continuas a trabalhar na fábrica, não é? (FDE)

➤ Pronome *Ele/ Ela*: 676 occorrenze

Il pronome di terza persona soggetto si ripete nel corpus 676 volte. Il pronome *Ele* (3PS maschile) ritorna, in maniera espressa, nel corpus con 432 occorrenze; mentre *Ela* (3PS femminile) conta 244 occorrenze come pronome espresso. Si tratta di pronomi espliciti in tutti i casi in cui il verbo si trovi alla 3PS.

La quantità di questi pronomi personali nel parlato filmico non è particolarmente rilevante rispetto alla quantità totale delle parole nel corpus di riferimento. Questo dato può essere letto in vari modi: il primo è che il portoghese europeo si mantiene una lingua *pro-drop*, come ad esempio l'italiano, e il parlato filmico testimonia questa caratteristica del parlato spontaneo. Il secondo modo è che il parlato filmico, essendo una varietà linguistica testuale, mantiene come caratteristica tipica dello scritto la non necessità del pronome nominativo espresso. Il numero di occorrenze potrebbe essere spiegato anche considerando il tipo di interazioni rappresentate nella maggior parte dei film analizzati: si tratta perlopiù di scambi faccia a faccia in cui chi parla si relaziona con il suo interlocutore (allocutario) e il numero di riferimenti a persone terze è inferiore alla relazione *eu-tu*. In realtà, le spiegazioni fornite si intrecciano, non permettendo una vera e propria analisi di questi dati quantitativi se non come fenomeno riflesso delle caratteristiche tipiche dello scritto e delle possibilità elittiche del portoghese europeo (per quanto riguarda i pronomi personali soggetto).

➤ *Nós e A gente*

La prima persona plurale soggetto può essere espressa attraverso il pronome *nós* o “no colóquio normal” con *a gente* (vd. Cunha e Cintra 1984). La presenza del pronome o, in alternativa, della locuzione pronominale potrebbe aggiungere un elemento in più nello studio degli elementi interazionali riprodotti nel parlato filmico. Come gli altri pronomi personali soggetto, *nós* svolge il suo ruolo “na designação dos participantes do discurso” (Raposo 2013). In particolare, il pronome in questione identifica semanticamente un gruppo che include il parlante e altre persone; ossia, corrisponde a *eu + tu/vocês* o *eu + eles*.

Esempio 127

Va(F.G1.U): Então com sua licença, me sento eu ao seu lado. Que situação tão gozada. Nós, os filhos, tratando de amor e de casamento dos nossos pais. É engraçado, não é, mulato? (OPC)

Il verbo della frase principale si trova alla 1PP 801 volte e il pronome *nós* è soggetto espresso di appena 55. Per il resto delle occorrenze il pronome 1PP è sottinteso.

A gente è una locuzione che indica, semanticamente, la prima persona plurale (poiché è usata dal parlante per indicare il gruppo *eu + tu/vocês*) ma, grammaticalmente, utilizza la terza forma verbale (*A gente vai*)¹⁰².

Esempio 128

Vx(M.A.U): Não, não acredites nisso. Estávamos ansiosos, ó José, estávamos ansiosos por ver a menina, a Catarininha. Há tanto tempo que a gente não a via. (FFE)

Sebbene sia possibile trovare la locuzione pronominale con varie funzioni di complemento (vd. Raposo 2013) nella presente ricerca sono stati considerati soltanto i casi di *A gente* come pronome nominativo (cioè come pronome soggetto); escludendo quindi i casi come l'esempio 129.

Esempio 129

Vx(M.A.R): Lá que o Luís disse bem, isso disse. Olha para aquilo, e o raio do Chitas trata a gente mal ainda por cima. (ARP)

L'esempio successivo mostra un classico esempio di varietà *não-padrão* con la concordanza semantica e non grammaticale (l'uso della 1^a persona plurale al posto della 3^a persona singolare).

Esempio 130

Vx(M.A.R): Eu já sei que a gente somos uns brutos. (ARB)

Le occorrenze totali arrivano appena a 107. Se si tiene conto che la forma Ø per questa locuzione (cioè la possibilità dell'espressione sottintesa) non è prevista dalla *norma-padrão* si realizza che il numero di occorrenze, rispetto al materiale linguistico generale, è piuttosto basso.

La disparità tra il pronome *nós* e l'espressione *a gente* potrebbe essere letta come direttamente collegata al fatto che il portoghese europeo ammette il soggetto nullo. Se si tiene conto però che la forma *a gente* è più vicina all'oralità, è possibile pensare che il suo numero di occorrenze sia basso perché il parlato filmico, per quanto ricalchi le forme linguistiche dell'oralità, mantiene un certo contatto con il testo scritto. È pertanto difficile, dedurre le

¹⁰² In scambi diastraticamente e diafasicamente tendenti al colloquiale *A gente* può concordarsi con la 1^a persona plurale (*a gente vamos*). Si segnala, però, che si tratta di una forma altamente stigmatizzata.

scelte stilistiche del portoghese spontaneo attraverso le scelte stilistiche degli autori (dei prodotti filmici analizzati).

Pronomi e forme allocutive: Tu, você e sr/sr.^a

Norby e Warren (2012) presentano una ricerca sull'uso dei pronomi personali in Europa dagli anni Sessanta del secolo scorso concentrandosi sul francese, il tedesco e lo svedese. I due autori affermano che i concetti di parità e/o distanza sociale sono centrali per l'analisi dell'uso dei pronomi che si concretizzano, in queste lingue, nella dicotomia T/V.

L'uso di forme simmetriche o di forme di cortesia nominali (oppure pronominali o pronominalizzate) che indicano una distanza sociale tra il locutore e l'allocutario, all'interno di una conversazione, partono da uno schema iniziale prestabilito che riflette la scala gerarchica di una determinata società. Molte lingue distinguono tra un pronome allocutivo informale (T) e una forma di cortesia e di distanza (V). Normalmente, la seconda forma (V) indica un rapporto di distanza tra i partecipanti ad una interazione e si definisce uso "non reciproco" l'unidirezionalità di questa forma allocutiva; in altre parole, mentre uno dei partecipanti all'interazione deve usare la forma di cortesia perché più in basso nella gerarchia sociale, l'altro, più in alto nella stessa scala, può usare la forma diretta (T).

La scelta dei pronomi e delle forme allocutive non rispondono soltanto a esigenze relative alla scala sociale: molte volte l'alternativa si presenta tra pronomi di cortesia e pronomi di solidarietà. Vi sono relazioni asimmetriche dove un soggetto usa il V e l'altro risponde con il T; esistono situazioni in cui i partecipanti ad una situazione interazionale usano reciprocamente o il T oppure il V (Brown e Gilman 1960). Se i parlanti usano T si tratta di una relazione simmetrica e solidale, se usano il V si tratta di una relazione simmetrica ma non solidale (questo è quanto accadrebbe di norma). La parità sociale è il centro della "equalità" (*sameness*) mentre la distanza sociale consente di analizzare meglio le differenze. La distanza sociale è un concetto multidimensionale che si basa sull'affetto, la solidarietà e la familiarità.

Il portoghese europeo si distanzia sia dalle altre lingue romanze come l'italiano (tu/lei), il francese (tu/vous), lo spagnolo (tú/usted) e altre come il tedesco (du/Sie), poiché mantiene, tuttora, un sistema delle forme di trattamento molto più articolato rispetto alle altre lingue citate. Per questo motivo, è qui, di seguito, presentato un breve *excursus* sulle forme di trattamento allocutive principali utilizzate nel portoghese europeo.

Le forme di trattamento utilizzate dai portoghesi fanno parte di un sistema linguistico e sociale che risale al XIV secolo (vd. Cintra 1972). Già a quel tempo (e quasi sicuramente

anche prima del portoghese medio), i parlanti non utilizzavano le stesse forme di trattamento per tutti: il potere secolare, quello religioso, così come il potere economico, conferivano a chi deteneva questi poteri, statuti diversi, riflessi linguisticamente nell'uso delle forme di trattamento. Oggigiorno, la situazione non è diversa: i parlanti utilizzano varie forme di trattamento allocutive in base al contesto e allo status del loro interlocutore. Pertanto, è possibile affermare che le forme di trattamento sono strettamente legate alle relazioni sociali e, proprio per questo legame stretto, hanno subito variazioni a livello morfologico, morfosintattico, semantico e pragmatico. È infatti per le variazioni sociali, cioè per un processo di democratizzazione che vede l'ascesa al potere, dei cittadini, o comunque una loro partecipazione attiva alla vita sociale e politica, che le forme di trattamento vanno man mano perdendo il loro valore semantico e pragmatico. Alcune forme sono cadute in disuso e altre hanno acquistato (e stanno acquistando) terreno nella maggior parte delle interazioni sociali.

Algumas das FT's nominais e pronominais caíram em desuso ou ocorrem com reduzida frequência, limitadas a contextos particulares e/ou a certos estratos sociais e/ou regiões. Outras, pelo contrário, recuperam usos, antes menos recomendados por descortesias, a par de outras que passaram a ocorrer com maior frequência. São os casos de vós, vossa senhoria e vossa excelência, quanto ao primeiro aspecto, e de você e senhor, quanto ao segundo. (Rodrigues 2003: 342)

Cintra individua, nella storia delle forme di trattamento della lingua portoghese, tre grandi periodi contrassegnati dall'uso del Tu e del Vos¹⁰³ (fine del XIII secolo e inizio del XV), in cui il primo era usato come forma diretta, tra pari, e il secondo per le relazioni oblique; dall'uso del Tu, del Vos e dalla comparsa di nuove forme come *vossa mercê*, *vossa senhoria*, *vossa excelência*, *vossa alteza*, *vossa majestade*, *vossa excelência*, *vossa reverência* (tra il XV secolo e la fine del XVIII); dalla scomparsa del Vos come forma allocutaria (a partire dal XVIII).

A partir da segunda metade do séc. XVIII, dá-se a invasão de novas formas nominais corteses, com expansão nos dois séculos seguintes. Os tratamentos de vossa excelência e vossa senhoria mantêm-se, mas a FT vós, como tratamento cortês de 2.^a pessoa, dirigido apenas a um alocutário, desaparece. Ao mesmo tempo, aumenta a degradação de vossa mercê, com a correspondente expansão de você e outras formas igualmente contraídas.

¹⁰³Secondo Brown e Gilman (1960) la distinzione tra tu e voi iniziò come mera separazione tra singolare e plurale, il voi cominciò ad essere usato in latino per parlare con l'imperatore di Roma che era una persona (tu) ma che faceva le veci dell'imperatore dell'impero romano d'oriente, di conseguenza "noi". Un'altra teoria è che l'imperatore parlasse con il "noi" per indicare se stesso e il suo popolo (di cui era il rappresentante). All'uso del "noi" faceva eco il "voi" che diventò forma di rispetto. Come conseguenza dell'uso del noi/voi tra le persone di ceto sociale alto e del tu per quelle del ceto basso, venne a crearsi il rapporto asimmetrico negli appellativi tu/voi tra classi sociali.

Ficava assim aberto o caminho, refere Cintra, ao uso de “outras formas substantivas que levam o verbo para a 3.^a pessoa – desde o senhor a o senhor Dr., a o pai, o meu pai, o meu amigo, o patrão, o António, a Maria, a D. Maria, a Sr.^a D. Maria, a Sr.^a Dr.^a D. Maria, etc.” (Rodrigues 2003: 343)

Le forme attuali di trattamento usate dai portoghesi prevedono il Tu come forma di vicinanza tra soggetti che condividono una certa intimità o familiarità fra di loro o che, comunque, vogliono indicare, linguisticamente, una certa solidarietà con un loro pari. Come afferma Rodrigues (2003), attualmente il Tu è utilizzato non solo tra persone prossime fra di loro, ma anche tra sconosciuti (principalmente tra i giovani) e tra figli e genitori (in netta contraddizione con quanto avveniva in passato). Come si legge in Cunha e Cintra (1984), l'utilizzo del Tu oltrepassa i limiti dell'intimità per significare una volontà di solidarietà tra locutore e allocutario; solidarietà innescata dai cambiamenti storici e sociali che hanno visto il Portogallo passare dal salazarismo ad uno stato democratico di diritto.

Nel XX secolo, la Rivoluzione di Garofani innesca un processo di apertura democratica nella società portoghese, che avrà risvolti profondi anche sulla lingua. Difatti, tale processo porta, tra l'altro, ad una riformulazione della semantica delle formule allocutive, spostando gradualmente la società portoghese da una semantica di pronomi del potere verso una semantica di pronomi della solidarietà (riprendendo la distinzione dicotomica di BROWN e GILMAN), il cui principale esempio è l'allargamento d'uso del pronome allocutivo diretto di seconda persona del singolare, TU, con una radicale riformulazione, all'interno dell'interazione, degli assi orizzontale (relativo alla distanza prossemica e alle sfere privato/pubblico) e verticale (relativo alla posizione e al ruolo sociale degli interattanti). (De Rosa 2009: 76)

Nella scala delle forme di trattamento, ad un livello leggermente superiore al Tu si trova il Você forma nata da *vossa mercê*. Quest'ultima forma “foi o primeiro tratamento nominal dirigido ao rei, depois de *vós*, antes de ser tratado por *vossa alteza* e depois por *vossa senhoria*, com usos prováveis a partir de meados do séc. XV” (Rodrigues 2003: 348). Dopo una fase in cui era utilizzato per appellarsi al re, *vossa mercê* passa ad essere utilizzato per persone con uno status alto ma inferiore a quello del re; inoltre inizia a subire variazioni fonetiche *vossancê* o *você*. Nella seconda metà del XVIII secolo, *vossa mercê* mantiene un certo prestigio ma ormai è usato per persone che hanno uno status sociale meno elevato. Alla fine del XIX secolo *você* è utilizzato tra pari come forma di trattamento pronominale (Cintra 1972). Agli inizi del secolo scorso (XX secolo) andava di moda utilizzare il *você* tra soggetti che si conoscono ma che non sono intimi (fuori dai centri urbani il *vossa mercê* continua ad avere un certo utilizzo come forma di rispetto preferibile al *você*; cfr. Basto 1931).

É este último valor de tratamento igualitário ou de superior para inferior (em idade, em classe social, em hierarquia), e apenas este, o que **você** possui no português normal europeu, onde só excepcionalmente - e em certas camadas sociais altas aparece usado como forma carinhosa de intimidade. No português de Portugal não é ainda possível, apesar de

certo alargamento recente do seu emprego, usar você de inferior para superior, em idade, classe social ou hierarquia (Cunha Cintra 1984: 294)

Attualmente l'uso della forma pronominale *você*, sta guadagnando terreno tra le fasce sociali meno anziane, dove viene usato senza alcun valore dispregiativo, segnando così un'inversione di tendenza anche rispetto a quanto asserito da Cunha e Cintra. La causa è da rintracciare nell'evoluzione democratica della società portoghese all'influnza televisiva delle telenovelas brasiliane.

Difatti, il sistema allocutivo - entrato in crisi in Portogallo con il processo di apertura democratica post '74 - è un sistema, in cui lo spazio d'interazione offre, ancora oggi, una gamma di strategie di approssimazione e di distanziamento estranee ai sistemi allocutivi della maggior parte delle altre lingue europee e che, per il tipo di gerarchizzazione del trattamento, rammenta più i sistemi allocutivi di molte lingue orientali. (De Rosa 2009: 77)

La terza forma interessante per questo studio, si pone ad un gradino superiore al *você* ed è la forma di trattamento *Senhor/a*. Si tratta di una forma che attraversa tutta la storia della lingua portoghese essendo utilizzato, inizialmente, per rivolgersi al re, alla nobiltà e al clero. Come è accaduto con altre forme di trattamento, *Senhor* passa ad essere utilizzato anche per allocutari con uno status meno elevato. Attualmente, questa forma può trovarsi da sola, segnalando cortesia e distanza tra elocutario e allocutario; può trovarsi insieme ad un nome, indicando una sovrapposizione di forme di trattamento non accettata (specie se la persona a cui ci si rivolge usando *Senhor* + *Np* ha uno status superiore).

Come scrive Rodrigues (2003), la descrizione dei valori delle forme di trattamento è stata affrontata, tradizionalmente, da una prospettiva allocutiva, cioè secondo valori semantico-pragmatici e il tipo di relazione che intercorre tra il locutore, caratterizzato da un determinato status sociale, e i suoi allocutari (caratterizzati a loro volta da uno status sociale). Come si diceva sopra, le varie forme di trattamento possono creare delle forme di solidarietà sociale (relazioni simmetriche) o di distanza sociale (relazioni asimmetriche). Il locutore, in base alle proprie scelte pragmatiche e sociali, utilizzerà una determinata forma di trattamento, nei confronti del suo interlocutore, per creare una relazione che soddisfi i suoi obiettivi illocutori e perlocutori. Per la presente analisi si farà riferimento agli schemi proposti da Rodrigues (2003) sulle forme di trattamento nel portoghese europeo.

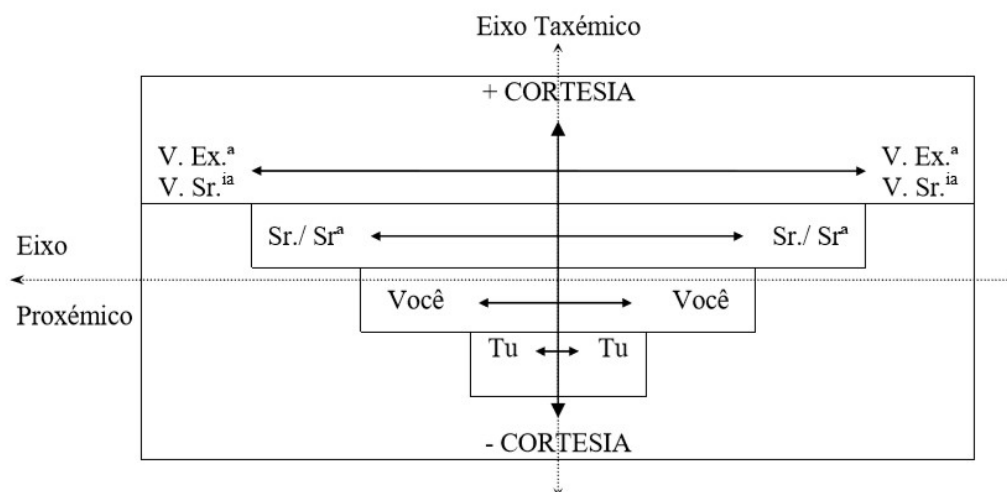


Figura 15 forme di trattamento simmetriche tratte da Rodrigues (2003)

La figura mostra molto chiaramente che il portoghese europeo, a dimostrazione di quanto accennato in apertura, utilizza un sistema molto più articolato del semplice T/V. In una situazione normale, i parlanti tendono a mantenere una relazione simmetrica, utilizzando quanto prescritto dalle norme sociali e linguistiche.

No quadro da cortesia linguística, em situações normais, os interlocutores, numa relação recíproca ou simétrica, mantêm os seus estatutos e tratam-se mutuamente utilizando, regra geral, as mesmas FT's. Não revelam, ainda que existam, relações taxémicas, isto é, de poder de um sobre o(s) outro(s). Todavia, à medida que se vai subindo na escala das FT's, aumenta a distância proxémica entre os interlocutores ou interactantes. Neste sentido, quanto mais elevadas são, na escala da cortesia, as FT's utilizadas mutuamente pelos interlocutores, numa situação simétrica de lugares reconhecidos ou aceites, mais eles se afastam proxemicamente. (Rodrigues 2003: 380).

Pertanto, a mo' di esempio, due persone vicine fra loro e legate da un rapporto di intimità, utilizzeranno, fra di loro, il Tu. Come è facile intuire, l'uso simmetrico delle forme di trattamento dipende molto dal contesto d'uso. Lo stesso locutore A che utilizza forme di trattamento formali, asimmetriche, durante le interazioni in ambienti ufficiali (come può essere quello lavorativo), può utilizzare forme simmetriche nell'intimità familiare. Due interlocutori che utilizzano, inizialmente, una forma di trattamento formale e asimmetrica, possono decidere di passare ad una simmetrica (di solidarietà sociale, si potrebbe dire).

Le relazioni asimmetriche si basano su una diversa posizione sociale tra il locutore e l'allocutario (nel senso che il locutore si trova su una posizione superiore o inferiore rispetto all'allocutario). Se si prende in considerazione la posizione "bassa" di un locutore, che si rivolge ad allocutari con status superiore al suo utilizzando, come dimostra la figura, forme di trattamento più formali e più distanti, ricevendo forme con il Tu.

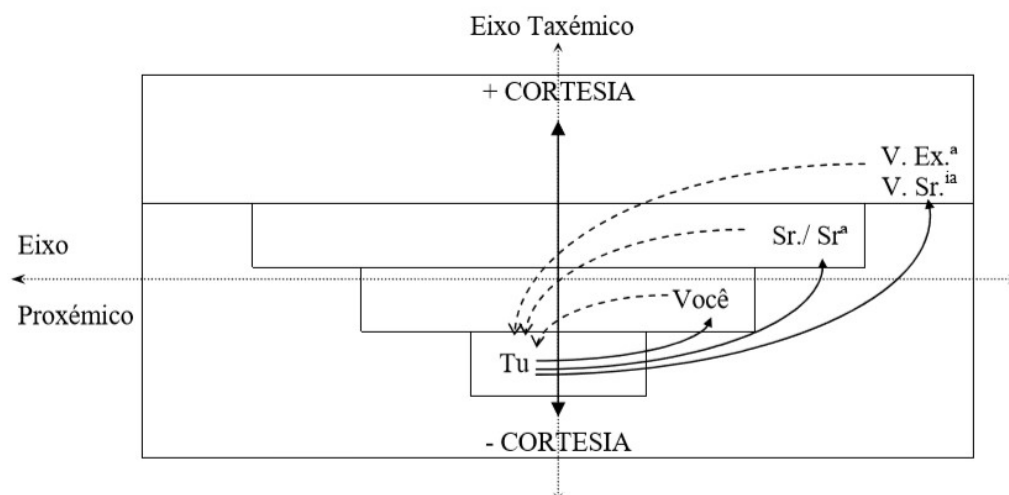


Figura 16 Forme di trattamento asimmetriche tratte da Rodrigues (2003)

Il sistema di trattamento del portoghese europeo si complica quando si passa ad analizzare gli usi di *você* nelle interazioni asimmetriche. Come si evince dalla figura, la forma in questione si pone a metà tra il *Tu* e le forme diastraticamente superiori come *Sr./Srª* (seguite da un titolo o da un nome) su un piano superiore a *você* e *V. Ex.ª* e *V. Sr.ª* ad un piano ulteriormente più alto rispetto alle altre forme. In questa posizione intermedia il parlante usa le forme più distanti per persone con status superiore al locutore e il *Tu* per le persone con uno status inferiore; lo stesso locutore riceverà il *você* come trattamento.

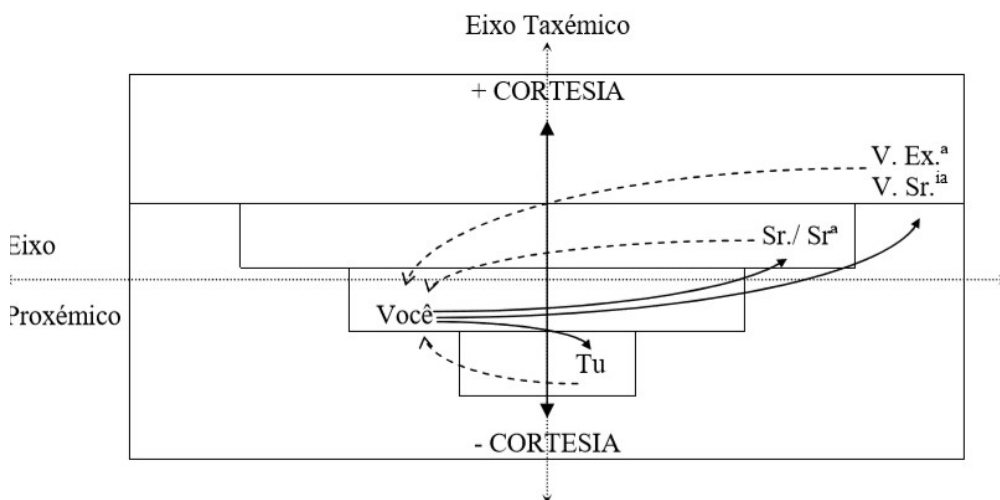


Figura 17 Forme di trattamento asimmetriche tratte da Rodrigues (2003)

Il gioco delle forme di trattamento vede una continua negoziazione tra parlante e interlocutore in cui le posizioni dirette o oblique tra i due sposta il parlante ora su un piano superiore rispetto al suo interlocutore e ora su un piano inferiore rispetto all'altro.

[Q]uando o locutor, ocupando posição elevada reconhecida, se dirige directamente ao seu alocutário utilizando sr. / sr^a, você e tu, além de afastar o(s) seu(s) interlocutor(es), afasta-se também ele próprio desse(s) mesmo(s) interlocutor(es), mesmo que só aparentemente, simbolicamente, retoricamente, polifonicamente, mude de lugar, isto é, de posição, de estatuto, de identidade, em termos discursivo-textuais, pelo menos. (Rodrigues 2003: 385).

Riassumendo il sistema di trattamento del portoghese europeo prevede tre livelli principali. L'exkursus qui presentano rivela un profondo cambiamento nella società portoghese che trova riscontro nel cambiamento delle forme di cortesia interazionali, che si spostano da un sistema basato sulla gerarchia sociale a un sistema di trattamento meno rigido. Con base nella teoria della cortesia linguistica di Brown e Levinson (1978) e su quanto affermano Graffi e Scalise (2005), per gran parte del Novecento ha prevalso una semantica asimmetrica sostituita successivamente da una semantica della reciprocità (in un quadro di democratizzazione dei rapporti sociali) che ha investito tutte le lingue, compreso quindi il portoghese e il suo riflesso cinematografico, il parlato filmico.

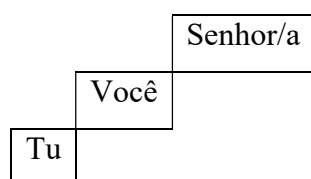


Figura 18 Gradi dello status sociale e della relativa forma di trattamento

Prendendo in considerazione solo i casi con il soggetto espresso, è stata analizzata la presenza dei tre pronomi presenti in figura (nel film che compongono il corpus): *Tu* conta 751 occorrenze; *Você* ne conta appena 193 e *Senhor/*conta 644 occorrenze (di cui 206 sono con *Senhora*).

Film	n. occ. Tu	n. occ. Você	n. occ. Senhor/a
Aldeia da roupa branca	61	29	13
O pátio das cantigas	46	23	75
O Costa do Castelo	36	24	16
A menina da rádio	30	17	149
O grande Elias	54	11	74
Salimbancos	26	17	5
A Rosa da Alfama	26	25	17
Os verde anos	16	14	34
Uma abelha na chuva	4	3	7

Fragmentos	20	-	3
O sangue	19	2	4
Recordações da casa amarela	12	3	48
A comédia de Deus	14	-	53
Adeus pai	40	2	13
Zona J	69	1	9
Portugal S.A.	34	-	71
Julgamento	46	15	10
A bela e o Paparazzo	117	4	11
Tabu	3	1	21
Os gatos não têm vertigens	78	2	11

Tabella 17 distribuzione Tu/Você nel corpus filmico

Come dimostrano i dati qui riportati, in cui sono considerate le forme di trattamento principali per indicare tre livelli di cortesia, formalità e distanza tra elocutario e allocutario, le regole sociolinguistiche che fanno da canovaccio alle situazioni interazionali rappresentate. Nel parlato filmico l'interazione tra membri della stessa comunità varia, nell'uso delle forme di trattamento, segue quelle che sono le regole della società che produce gli schemi culturali su cui il prodotto filmico si basa. La presenza delle forme di trattamento è massiccia in tutto il corpus, evidenziando, in pochissimi casi, la mancanza di una delle forme qui analizzate.

Dal punto di vista socio-pragmatico, la scelta della forma di trattamento può essere considerata una scelta stilistica quando il parlante sceglie come rivolgersi al suo interlocutore per indicare la relazione di parità o disparità che intercorre tra sé e l'altro. In questo caso, è doveroso aggiungere che lo stile linguistico deve rispondere a delle regole sociali che includono considerazioni stilistiche del tipo formal/informale ma vanno oltre, dovendo considerare i rapporti di potere e di status tra i parlanti.

La conclusione a cui portano questi dati è che dal punto di vista delle forme di trattamento allocutarie il parlato filmico segue di pari passo il parlato spontaneo senza censurare quelle che sono le tendenze della lingua parlata e delle interazioni possibili, sia dirette che oblique. Pur riflettendo in parte la visione degli autori, e quindi pur non essendo dati spontanei, i tratti qui presentati dimostrano la vivacità di un sistema tripartito basato su tre gradi principali di distanza e formalità sociale come dimostrano la figura 15 e 18.

Dimostrativi (isto, isso, aquilo e relativi concordati in numero e genere)

Il sistema portoghese dei pronomi dimostrativi annovera due forme variabili in base al genere e al numero e una forma invariabile. Come scrivono Cunha e Cintra (1984), i pronomi dimostrativi situano la persona o la cosa nello spazio (e nel tempo). I pronomi dimostrativi rientrano così nella categoria dei deittici portoghesi, cioè, di quegli elementi che indicano la posizione spazio-temporale del soggetto nel mondo e nel testo. Come scrive Raposo (2013: 864), i dimostrativi costituiscono “uma espécie de “apontar” linguístico e tomam como ponto de referência o falante e o ouvinte, o seu uso na dêixis espacial pressupõe que os referentes estejam presentes no contexto situacional imediato da enunciação”.

Per questo lavoro, non sono state considerate le occorrenze concordate con le preposizioni per concentrare l'analisi sulle forme base dei pronomi aggettivi. Come dimostra la tabella 18, è stato effettuato un conteggio delle varie forme in questione per avere un quadro generale delle forme più presenti nel corpus di riferimento.

variabili				invariabili	
Maschile	n. occ.	Femminile	n. occ.		n. occ.
Este	202	Esta	246	Isto	428
Estes	36	Estas	38	Isso	487
Esse	108	Essa	140	Aquilo	81
Esses	23	Essas	25		
Aquele	64	Aquela	45		
Aqueles	13	Aquelas	8		

Tabella 18 n. occorrenze dei dimostrati nel corpus filmico

Come si evince dalla tabela 18, nei film presi in considerazione abbonda l'uso della forma pronominale invariabile (*Isto* e *Aquilo*) seguiti dalle rispettive forme concordate in numero e genere (con funzione principalmente di Determinante). Questi dati, sottolineano la rappresentazione di scene faccia a faccia in cui ci sono almeno due personaggi che interagiscono fra di loro: come è stato detto in precedenza in questo paragrafo, la deissi spaziale ancora l'enunciato ad un momento e ad un luogo specifici in cui qualcosa accade.

Vx(F.O.U): Ora vem a ser oitocentos e cinquenta escudos. Se alugarmos este quarto por quinhentos, e com a tua reforma da câmara, digo eu cá isto! (OCC)

V5(M.A1.U):O que é que foi? Já não te lembrás de mim?

V1(M.G.U): Não é isso. (OSG)

V8(M.A.U): Eles são considerados como um esconderijo dos mouros e... dos... que...dos...dos mouros e dos romanos. Eh...Eles tinham aqui uma passagem, pròs castelos de Torres Novas... Tudo o qu' eu 'tou a dizer não é a realidade, é simplesmente umas lendas. Isto, casualmente, não 'tá justificado, mas, encontra-se vestígios, seria verdade. Agora, vamos mais, mais pr' aqui, pa...mais mais pr' aqui. Ainda aí, uma voz perguntou se havia aqui morcegos. Há, sim senhora, eu...eu...a gente não os vêem, mas a gente vamos já justificar s' eles 'tão cá, ou na 'tão. Durante 23 anos, cu...cumprí com o meu dever com respeito e carinho, e enterrei 280 cadáveres. Se houver mais algum que 'teja por aí perdido, cá estou eu pa cumprir a minha obrigação. (TBU)

Inoltre, l'alta percentuale di occorrenze di Isto e Isso sottolineano la componente pragmatica di questi elementi linguistici (vd. esempi) e il loro valore anaforico a livello discorsivo e testuale. Questi dati, considerando questo corpus come un campione che riflette la più generale produzione cinematografica portoghese, indicano quanto il parlato filmico, in quanto varietà diamesica, sfrutti la deissi per ricreare scene interazionali.

Avverbi di luogo (aqui, aí, ali, lá, cá)

Gli avverbi di luogo, come i pronomi dimostrativi, rientrano nel sistema deittico della lingua portoghese. Indicano posizioni e punti di ancoraggio spaziale di un evento comunicativo, coincidente (o non coincidente) con il deittico stesso.

Avverbio	n. occ.
Aqui	460
Aí	207
Ali	68
Cá	273
Lá	656

Tabella 19 n. occorrenze avverbi di luogo nel corpus

Considerando l'interazione faccia a faccia, il *qui* e l'*adesso* coincidono (Bazzanella 2008; Levinson 1983). Il paramentro principale della categorizzazione spaziale è quello della distanza/vicinanza dal punto di riferimento deittico (*orego*; vd. Lyons 1977). Dalla tabella si potrebbe evincere un alto numero di battute in prima persona dovute al numero di occorrenze di *aqui* e l'interattività degli scambi in base all'altrettanto elevato numero dei deittici spaziali *aí*, *cá* e *lá*. Anche in questo caso, i dati quantitativi confermano come la riproduzione di interazioni sociali è possibile solo attraverso un uso di elementi deittici.

Avverbi di tempo (então, agora, de repente, etc.)

Come scrive Raposo (2013) gli avverbi di tempo possono essere raggruppati in serie deittiche intorno ad una “ancora” semantica che rappresenta un intervallo temporale coincidente con una situazione enunciativa o che ad essa si sovrappone (Raposo 2013: 1626). Gli avverbi di localizzazione temporale come *agora, amanhã, anteontem, antes, antigamente, breve, brevemente, cedo, dantes, depois, então, hoje* e altre locuzioni avverbiali del tipo *à/de noite, daqui a cinco minutos, pela manhã* ecc. Grammaticalizzano “la relazione tra il tempo della situazione che viene descritta/a cui si fa riferimento e il punto zero temporale del contesto deittico (cioè il momento dell’enunciazione)” (Bazzanella 2008: 135).

Avverbio	n. occ
Hoje	169
Então	499
Agora	423
De repente	13
Nunca	251
Sempre	246

Tabella 20 occorrenze degli avverbi di tempo

In tabella 20 sono riportate le occorrenze di un piccolo numero di avverbi e espressioni avverbiali di tempo contenute nel corpus di riferimento. Si tratta di una breve serie avverbiale che ha il solo scopo di rappresentare, indicativamente, quale valore potrebbe avere l’analisi della deissi temporale per uno studio di una varietà diamesica come quella qui analizzata. Gli avverbi sopra riportati potrebbero essere suddivisi in base al loro valore semantico e aspettuale: *hoje* e *agora* indicano un punto definito sulla linea temporale relativa al presente (oggi, adesso); il riferimento è il giorno in cui l’enunciato è prodotto (dal parlante) e l’intervallo di tempo concidente con l’enunciato stesso. *Sempre* e *nunca* (concepibili come uno l’opposto dell’altro vd. sempre/mai) indicano la ripetitività di un’azione o la sua totale mancanza. *De repente* indica un cambio di stato, una modifica dello stato delle cose rispetto al contesto riportato, non al momento dell’elocuzione o dell’elaborazione scritta (vd Raposo 2013). in base alle occorrenze della tabella 20, si potrebbero avanzare delle ipotesi sull’uso degli avverbi temporali: *então, agora, sempre e nunca* (in misura minore anche *hoje*) indicano quanto il parlato filmico rappresenti situazioni interazionali basate su un “presente scenico” o situazioni temporali condivise dai partecipanti alla scena cinematografica, mentre *de repente* ha

un chiaro valore di rimando a qualcosa che è successo ad un momento precedente al presente dell'interazione che mette al centro dell'attenzione un fatto narrato e non lo scambio stesso tra chi parla e chi ascolta.

Nel caso specifico del parlato filmico, i riferimenti deittici hanno un valore contestualizzante. In altre parole, le storie narrate sono paragonabili a mondi possibili tridimensionali in cui le coordinate spazio-temporali hanno le stesse caratteristiche del parlato spontaneo. Tuttavia, se nell'interazione faccia a faccia, la sincronia porta a sovrapporre il tempo di codifica e di ricezione, in situazioni "anomale" come quelle rappresentate dal parlato filmico, i tempi di elaborazione del messaggio e la sua relativa decodifica variano in base al tipo di dialogo a cui si fa riferimento: se si tiene conto del dialogo di I livello (attore – attore), allora c'è una sovrapposizione dei tempi poiché il presente è condiviso dagli attori; se si tiene conto dei dialoghi di II livello, allora i tempi di codifica e decodifica sono diversi poiché il presente "filmico" non corrisponde con il presente dello spettatore. Questa distanza tra tempi di elaborazione e ricezione del messaggio spostano il parlato filmico verso il polo diamesico dello scritto.

Aspetti pragmatici - I marcatori discorsivi

Nel parlato spontaneo interattivo di tipo colloquiale o informale e nella sua rappresentazione letteraria e filmica compaiono frequentemente elementi linguistici che non si conformano all'uso prescrittivo della grammatica normativa e che possono, a volte, interrompere il flusso conversazionale rendendolo discontinuo. Alcune forme tipiche del portoghese europeo sono: *agora, ora, então, e, mas, aí, ou seja, enfim, em resumo, quer dizer, ora bem, olha, eu acho, não é? percebete?* ecc. Tutti elementi linguistici che per diverso tempo sono stati considerati come errori dell'oralità, "criticati come inutili spezzature, segno d'insicurezza grammaticale e logica" (Satta 1981: 64 *apud* Berruto 1987:92). Come scrive Freitag (2007), si tratta di forme stigmatizzate dalla tradizione grammaticale e trattate come forme vuote del discorso.

Questi elementi linguistici, funzionali alla comprensione del messaggio e comuni nella lingua di tutti i giorni come "arrimo para as hesitações, tempo para as escolhas, ressalva para o erro ou porta-voz para a emenda, solidariedade para o raciocínio, convicção para o argumento, interpelação para quem escuta" (Borba e Marques 1993: 61), sono definiti tradizionalmente nella letteratura portoghese "bordões" quasi a indicare la loro marginalità.

Nel presente lavoro è stato scelto di utilizzare l'etichetta tradizionale di marcatore discorsivo (da adesso in poi MD) per tutti quegli elementi linguistici, o espressioni, apparentemente

superflui che non modificano il contenuto proposizionale del testo (enunciato spontaneo o riproduzione finzionale) ma che aiutano chi produce il testo e chi lo riceve nella comprensione del messaggio (e quindi nel raggiungimento dello scopo comunicativo alla base dello scambio tra produttore e ricevente). Si tratta, pertanto, di una categoria eterogenea che include parole piene e parole vuote (come alcune interiezioni). Le considerazioni sui MD del portoghese europeo sono qui presentate in armonia con la letteratura prodotta nel corso degli ultimi vent'anni sulla lingua inglese, sulla lingua italiana, sul portoghese europeo e il portoghese brasiliano (vd. fra i vari lavori Schiffrin 1987, 1994 per l'inglese; Bazzanella 1994, 1995, 2008 per l'italiano; Lopes 1997 e Urbano 1999 per il portoghese). Sono presi in considerazione questi elementi funzionali, nell'ambito della pragmatica linguistica (Grice 1975; Levinson 1983), dell'Analisi del Discorso (cfr. Van Dijk 1977, 1985, 2008; Manoliu 2005), dell'Analisi della conversazione (cfr. Schegloff, Jefferson, and Sacks 1974, 1977); della sociolinguistica interazionale (Gumperz 1982), la teoria sugli atti linguistici e la teoria della Pertinenza di Sperber & Wilson (1986).

Appare chiaro che l'obiettivo di questo lavoro è presentare un'analisi integrata per fornire un quadro linguistico chiaro sui MD per poi riversare tali considerazioni sul parlato filmico.

La posizione all'interno dell'enunciato

Per quanto riguarda la loro posizione all'interno dell'enunciato, i MD si trovano spesso in determinate posizioni che possono essere considerate come posizioni-chiave. Urbano (1999: 202) distingue quattro tratti distintivi in funzione della loro collocazione all'interno dell'enunciato:

Tratto 1 – iniziale. All'inizio del turno conversazionale è possibile trovare MD per prender la parola o per collegarsi ad una parte di testo precedente.

Esempio 131

V1 (M.A.U): Então, meu? Afinal o que é que é assim tão importante? (ABP)

Esempio 132

V2 (M.A1.U): Olha, Francisca, vou contar-te tudo. Enche-te de paciência, porque vais ter muito que ouvir. (OGE)

Tratto 2 – Mediale. Le forme mediali servono al parlante per mantenere il turno di parola o per correggere il contenuto proposizionale del suo enunciato.

Esempio 133

Va(F.A.U): Tu és incrível, Sofia. Tu és incrível. Tu... quer dizer...
Depois de tudo isto que eu te disse, tu queres discutir o quê? Semântica?
(ABP)

Tratto 3 – Finale. Al fine del turno servono per lasciare la parola al próprio interlocutore.

Esempio 134

Va(F.A.U): Vais ter privacidade quando ganhares o teu dinheiro, percebes?
(ZOJ)

Esempio 135

V(F.A.U): Ah, mas arranjo um cachorrinho especialmente treinado para esse fim, cujo único propósito é comer os teus tintins. Percebeste? (ABP)

Esempio 136

V1(M.G.U): Porque é que a gente não se habitua a viver sem pai? Se ele morrer a gente tem que se habituar, não é?! (ADP)

Tratto 4 – Non si applica (Ø). Si tratta di forme libere utilizzate per esprimere la propria partecipazione emotiva al turno dell'interlocutore.

Esempio 137

V1(M.A1.U): O ponto é que ele esteja disposto a tocar.
V2(M.A1.U): Que ele esteja disposto? Pois ele é que é o tocador.
V1(M.A1.U): Ah, é? Eu não o vejo.
V1(M.A1.U): Está bem, pronto! Não digo mais nada. Não te exaltes que podes piorar. Credo. (OCC)

In generale, per quanto riguarda il parlato spontaneo, è possibile affermare che la posizione e i tratti prosodici possono influenzare l'interpretazione di questi dispositivi linguistici e, di conseguenza, il loro valore semantico-procedurale.

Esempio 138

V1(F.G1.U): Ó pá, olha qu'ó rapaz vai pensar que lhe viraste as costas porqu'ele é preto. Diz-lhe ao menos olá.
V2(F.G1.U): A culpa é tua, fala tu!
V1(F.G.U): Ya! 'Tá bem, pronto. Anda lá. (ZOJ)

Esempio 139

V3(M.G.U): Mãe, mãe! Vamos lá acalmar, 'tá bem? Calma. (OGV)

'Tá bem in posizione iniziale, con intonazione discendente, può indicare accordo parziale o può avere un valore demarcativo. In posizione intermedia o finale, può funzionare per cedere la parola e chiedere una partecipazione positiva al contenuto poposizionale del suo enunciato. Il valore delle *question tags* portoghesi portuguesas *è?, não è?, né?* etc. è simile a quello dei

MD in finale di enunciato, poiché si tratta di forme cristallizzate che non prevedono una vera risposta (cf. Mateus et ali. 2003).

O conceito de interação tem uma abrangência considerável, não se referindo apenas ao processo de relação interpessoal bem caracterizado (envolvimento do falante com o ouvinte ou vice-versa), mas também ao processo de manifestação pessoal, quando, por exemplo, o falante verbaliza avaliações subjetivas a propósito das significações proposicionais, envolvendo-se, pois, com o conteúdo (como **acho**), ou compromete, retoricamente, seu interlocutor (como **digamos**). (Urbano 1999: 198)

L'analisi dei MD, nel parlato spontaneo, sposta totalmente la ricerca sull'interazione. Inoltre, reale o finzionale che sia lo scambio interazionale, non può essere escluso dall'analisi il contesto situazionale (cfr. Bazzanella 1995). Tuttavia, è bene ricordare che i tratti linguistici qui analizzati hanno come scopo lo studio del loro riflesso nel parlato filmico. Pertanto, si fa riferimento alla letteratura sulla conversazione e sulla pragmatica linguistica per uno studio approfondito di questi dispositivi linguistici nel parlato spontaneo.

Spostando l'attenzione sul parlato filmico, è possibile affermare che, sebbene sia collegato a situazioni ricreate in vitro, le caratteristiche contestuali vengono comunque mantenute per permettere al pubblico di accettare il film come una storia verosimile. I marcatori discorsivi all'interno del parlato filmico indicano una chiara volontà di avvicinare questa varietà alla conversazione reale. Com'è possibile notare dagli esempi sotto proposti, non si tratta di un uso relativamente nuovo. La funzione pragmatica della lingua è presente sin dai primi film del cinema portoghese e non soffre limiti di genere (nel senso che ugualmente presente sia nelle commedie sia nei drammi).

Se si prende in considerazione l'avverbio *então*¹⁰⁴ si nota subito che il valore pragmatico dell'avverbio è presente sin dagli esordi del cinema portoghese (pertanto il suo valore come MD nel parlato spontaneo ha certamente più di cento anni) e che l'utilizzo filmico rispecchia fedelmente le posizioni del MD nel parlato spontaneo.

¹⁰⁴ Secondo Risso (2006: 448) il MD *então* si presenta come un “*articulador de partes do texto*”. La sua azione principale è la presentazione dell'informazione, ossia nel sequenziamento e nella strutturazione interna dei segmenti rilevanti. Secondo alcuni studiosi un punto rilevante è l'esistenza del marcatore e dell'avverbio tra cui si crea un'omonimia. Risso (2006: 449-450) evidenzia che tra le istanze di attuazione di *então*, emergono legami sintattico-semantici che permettono di considerare la possibilità di un *continuum* tra l'avverbio, nella struttura della frase e il connettore, nelle relazioni testuali (tenendo conto che in quest'ultimo contesto di occorrenza c'è la possibilità di una acquisizione di nuovi valori semantico-pragmatici).

Esempio 140

V1 (F.A1.U): Ora viva!

V2 (M.A1.U): Então a Sra. Vitorina também vem à festa?

V1 (F.A1.U): Sim, senhor.

V2 (M.A1.U): Eu gostava de saber se isto está tudo a seu gosto.

V1 (F.A1.U): Então não houvera de estar? Vossemecê para estas coisas do ar tem jeito.

V2 (M.A1.U): E vomecê tem é para as outras.

V1 (F.A1.U): Quais outras?

V2 (M.A1.U): Para as do chão. (ARB)

Esempio 141

V1 (M.A.U): Oh! Então? Tás bom?

V2 (M.A.U): Continuas sem fazer nenhum, pá? Só vês essa merda. (ABP)

Esempio 142

V1 (M.A.U): Então, apanhamos um táxi? Vais achar piada a isto, mas eu esqueci-me... (ABP)

Esempio 143

V2 (F.A1.U): Então, isso vai ou não vai? (OPC)

Il MD in esame svolge tre macrofunzioni principali: interazionale, metatestuale e cognitiva. Attivamente o passivamente, gli autori dei prodotti filmici sono consapevoli della polifunzionalità del MD, come dimostrano gli esempi qui riportati. Il valore enfatico-deittico è ben definito negli esempi sopra citati: il valore temporale e il valore inferenziale sono i meno frequenti in tutte le occorrenze presenti nel corpus. Nel turno conversazionale è usato frequentemente per riferirsi a quanto espresso in un turno precedente o come dispositivo per aprire il turno (così come mostrato negli esempi precedenti).

Esempio 144

V4 (M.G1.U): Até amanhã e muito obrigado, senhor Alfredo.

V3 (M.A1.U): Então até amanhã, senhor... (OPC)

Esempio 145

Vx (F.A1.U): Então o que é tu achas triste? Ele nunca lhe ter contado histórias? (ADP)

Esempio 146

Vx (M.A.U): Então, como foi? Diz lá!... Ah! (FFE)

Esempio 147

Vx (F.A.U): E então, doutor, como é que ele reagiu? (OJM)

Esempio 148

Vx (M.A1.U): Então, posso contar consigo? (RDA)

Interessante è anche la distribuzione per film di *então*/MD che compare 467 volte in tutto il corpus che si presenta in tutti i prodotti filmici che compongono il corpus. Provando a

confrontare le occorrenze tra un film e l'altro, si nota che la quantità di MD non è legata al genere filmico ma alla riproduzione di scene interazionali di tipo colloquiale. Inoltre, i dati non rispondono alla distribuzione lungo il corso dei decenni poiché le occorrenze variano sia tra film cronologicamente vicini sia tra film simili per genere. Sembra poi interessante il fatto che il numero di *então* come avverbio di tempo sia molto basso.

film	n. occ.	Lunghezza file (parole)
Aldeia da roupa branca	28	7660
O pátio das cantigas	43	10730
O Costa do Castelo	65	13314
A menina da rádio	45	10827
O grande Elias	65	11530
Saltimbancos	11	6130
Rosa da Alfama	26	6193
Os verdes anos	26	5407
Uma abelha na chuva	4	2930
Fragments de um filme esmola	19	4824
O sangue	7	3450
Recordações da casa amarela	13	7633
A comédia de Deus	11	7101
Adeus Pai	13	5840
Zona J	23	7663
Portugal SA	18	12989
Julgamento	15	6712
A bela e Paparazzo	21	12674
Tabu	11	6418
Os gatos não têm vertigens	29	9386

Tabella 21 n. occorrenze *então* nel corpus

Le occorrenze di *Então* incontrate nel corpus hanno quasi tutte la funzione di connettori testuali o MD interazionale. Delle 467 occorrenze, appena cinque hanno un valore temporale. La quantità di *Então* MD presente in tutto il corpus prescinde dal genere e dalla densità lessicale dei testi. Il fatto di non poter dare una cornice sociolinguistica a questo marcatore discorsivo spiega la presenza dello stesso nel parlato filmico.

Altri MD, invece, come *não é* in finale di frase con tono interrogativo, appare molto meno presente in tutto il corpus con la maggior parte delle occorrenze nei film più recenti. *Pronto* è presente in tutto il corpus solo 56 volte.

film	n. occ.	Lunghezza file (parole)
Aldeia da roupa branca	2	7660
O pátio das cantigas	4	10730
O Costa do Castelo	7	13314
A menina da rádio	2	10827
O grande Elias	10	11530
Saltimbancos	1	6130
Rosa da Alfama	2	6193
Os verdes anos	3	5407
O sangue	1	3450
A comédia de Deus	1	7101
Adeus Pai	5	5840
Zona J	4	7663
Portugal SA	1	12989
Julgamento	-	6712
A bela e Paparazzo	4	12674
Tabu	2	6418
Os gatos não têm vertigens	7	9386

Tabella 22 n. occorrenze *Pronto* nel corpus

Un MD molto più presente è *ora* presente 135 volte e in tutto il corpus. *Eu acho* conta in tutto il corpus solo 40 occorrenze. Un MD particolarmente presente è *olha*, utilizzato dai parlanti per aprire il turno conversazionale e spostare il fuoco attentivo dell'interlocutore su quanto il parlante sta dicendo. *Olha*/MD è presente in tutto il corpus 281 volte. Anche in questo caso, la distribuzione delle occorrenze analizzata con il software AntConc, dimostra che il MD è presente in tutti i film con una maggiore presenza in quei film in cui sono più presenti i dialoghi e un maggiore avvicinamento al parlato spontaneo.

Le interiezioni come MD

Come scrive Vilela (1999: 270) le interiezioni fanno parte di un insieme di processi che devono essere indicati come marcatori conversazionali. In sintonia con questa posizione, il presente lavoro include nel gruppo dei MD anche le interiezioni (cfr. Schiffrin 1987).

Cunha e Cintra (1984: 587) definiscono l'interiezione come “uma espécie de grito com que traduzimos de modo vivo as nossas emoções” e più avanti i due linguisti affermano che la stessa reazione può essere espressa da più di una interiezione. Allo stesso tempo, una sola

interiezione può corrispondere a sentimenti diversi, se non addirittura opposti. Il valore quindi di un'interiezione dipende fondamentalmente dal contesto e dall'intonazione con cui essa è pronunciata. Sulla stessa linea di Cunha e Cintra si esprime Poggi parlando di linguaggio olofrastico delle interiezioni:

Interiezione è una «parola-frase»: un tipo di voce lessicale che trasmette in modo convenzionalizzato, depositato nel lessico, un atto linguistico completo. Possiamo dire che essa utilizza un linguaggio olofrastico, contrapposto a quello che più spesso usiamo, il cosiddetto linguaggio articolato. (Poggi 1995: 403).

Come scrive Poggi (1995), le interiezioni richiedono meno tempo per essere pronunciate. Inoltre, a differenza di una frase o di un enunciato, non sono particolarmente complesse. Questa immediatezza è incompatibile con situazioni comunicative formali mentre trova terreno fertile nell'interazione, e quindi nel parlato non monitorato e colloquiale; ne è la prova il fatto che non possano essere presenti in testi ipotetici o nel discorso indiretto.

Le interiezioni non hanno una posizione fissa nel testo perché non hanno un valore sintattico e testuale ma cognitivo, cioè legato allo stato emozionale del parlante. La loro interpretazione quindi non può prescindere dall'analisi dei tratti intonazionali e contestuali. Sebbene abbiano una posizione libera nel turno conversazionale è possibile generalizzare tenendo come punti di riferimento le tre classiche posizioni dei MD: iniziale, mediale, finale.

Ah indica spesso un qualcosa di inaspettato o sconosciuto da parte dell'interlocutore, un *aah* segnala non solo qualcosa di inatteso, ma anche di non gradito, *oh*, con prolungamento o meno, segnala stupore, *eh!* Segnala disappunto. In questo caso (...) più che in altre funzioni dei segnali discorsivi, l'intonazione può modificare del tutto il valore di questi elementi. (Bazzanella 1995, p. 159)

Oltre a costituire un atto linguistico, le interiezioni hanno anche una funzione deittica come nel caso di *ai* la cui capacità deittica e fatica scaturisce necessariamente da un'analisi contestuale.

Le interiezioni, olofrastiche per definizione possono essere divise tra primarie e secondarie (oppure tra univoche e plurivoche). Le interiezioni primarie sono *oh*, *mmm*, *heim*, *hum*, *uh*, *ah*, *aah* ecc. Mentre le secondarie sono *ei*, *pronto*, *fogo*, *tá bem*, *xiça*, *gaita*, ecc. La divisione tra interiezioni primarie e secondarie porta a ipotesi di natura semantica diverse in base al gruppo di elementi oggetto d'analisi. Prendendo in considerazione esclamazioni del secondo gruppo come *oxalá!*, *isso!* o *nossa!* È facile fare ipotesi di un processo di desemantizzazione e successiva pragmaticalizzazione che investe questi elementi.

Nel prossimo paragrafo si predenrà in considerazione una tipica interiezione portoghese molto in uso durante gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso (specie dopo l'aprile del 1974) e ancora oggi da molti giovani portoghesi e presente nel corpus filmico.

Pá – una interiezione nel parlato filmico

Un tratto dell'oralità del portoghese europeo molto interessante per questa ricerca è rappresentato dall'MD *pá* riscontrato solo in questa variante del portoghese e in situazioni interazionali “de características específicas de à-vontade social entre os interlocutores, predominantemente jovens e do sexo masculino” (Borba, Marques 1993: 268). Per la presente ricerca, si fa riferimento a due lavori: Borba e Marques (1993) e Wilhelm (1976).

Há palavras que têm um destino curioso: ancoradas no uso, rejeitadas ou muito simplesmente ignoradas pelos «papas» ou «zeladores» das línguas, florescem, e circulam, sem bilhete de identidade, sem reconhecimento oficial, teoricamente malquistas ou banidas... mas vivas. Teimosamente vivas – e operantes. Na fala (claro). (Borba e Marques 1993)

Sebbene non esistano molti lavori su questo MD, il termine è presente i tutti (o quasi) i dizionari della lingua portoghese: il dizionario della lingua portoghese della Porto Editora (Costa e Melo, 5^a edizione) definisce il termine *pá* come una interiezione della *gíria* contemporanea utilizzato dai parlanti per attirare l'attenzione del loro interlocutore (forma ridotta di *rapaz*). Sempre lo stesso dizionario, in un'un'edizione successiva, definisce lo stesso termine: “Forma utilizada como vocativo para indivíduos de ambos os sexos (*eh pá!*, *ó pá!*) (De ra(pa)z)”. C'è pertanto un ampliamento d'uso anche al genere femminile (che porta a riflettere su una graduale perdita semantica del termine). Un'altra definizione interessante è data dal Dicionário da língua Portuguesa da Academia de Ciências de Lisboa:

s.m. e f. (talvez red. De rapaz). 1 Forma vocativa que serve para chamar a atenção de alguém e é usada com entoação exclamativa na oralidade. *Ó pá, podes dizer-me as horas. Ó pá, já lhe disse para falar menos alto.* 2. Forma coloquial usada como bordão. – *Entrou no cinema, pá, e não se apercebeu que se tinha enganado na sala.* 3 Expressão com valor de interjeição que serve para manifestar decepção. *Eh pá! Cheguei tarde de mais!*

Infine, interessante è anche la definizione che Vilela dà nel suo *Dicionário do Português Básico* (1990) presentando il MD come “bordão” che si utilizza nel linguaggio familiare.

A Redução da sua forma ter-se-á à alta frequência do uso enquanto vocativo. Há indicações da ocorrência, nas mesmas circunstâncias, de uma forma *pás*, utilizada por falantes atualmente pertencentes a uma geração mais velha, mas que a teriam usado na sua juventude, por volta da década de 50. (op. cit. :273)

C'è quindi un'afèresi della sillaba iniziale e un'apocope della <z> finale che porta a (ra)pa(z)> *pá*. Una volta assodata la sua origine, è il caso di chiedersi se deve essere considerata come una intriezione del primo o del secondo tipo; qual è il suo valore nell'interazione, se è un MD utilizzato trasversalmente da tutta la comunità linguistica portoghese o identifica determinati gruppi sociolinguistici. Partendo dal valore semantico e lessicale è possibile vedere, attraverso un test molto semplice, che nonostante il marcatore discorsivo derivi dal sostantivo *rapaz*, non possa da questo essere sostituito.

- a) O rapaz é muito bom a tocar.
- b) (?)O pá é muito bom a tocar.
- c) Isto é teu rapaz?
- d) Isto é teu pá?
- e) (?)Aquele pá é meu filho.
- f) Aquele rapaz é meu filho.

Questo permette di affermare che, nonostante abbia un'origine lessicale ben definita, il suo valore pragmatico si è cristallizzato attraverso l'uso, mantenendo un valore vocativo che muta in base al contesto. Il MD *pá* svolge un ruolo a livello interazionale e cognitivo durante la negoziazione dell'informazione tra gli interlocutori; è un dispositivo linguistico con il quale il parlante portoghese marca il contenuto proposizionale del testo. Detto in altro modo, *pá* può marcare positivamente e negativamente la partecipazione del parlante dando quindi enfasi al proprio punto di vista o semplicemente funzionare come deittico vocativo.

Dal punto di vista interazionale, infatti, il dispositivo linguistico è usato come vocativo enfatico diretto all'interlocutore, al pari di un Tu o un Você oltre a funzionare, come già detto, per prendere o mantere la parola.

Come dimostrano Borba e Marques (1993), non può essere considerato come una forma di tratamento, funzionando solo come vocativo “e mesmo assim com restrições, uma vez que não admite [...] adjetivos ou determinantes, o que demonstra, já aqui, o processo de deslexicalização que irá desembocar na sua cristalização enquanto bordão” (ibid.).

Con una posizione indipendente e collocato molte volte prima o dopo una pausa o tra due pause, il MD si presenta in posizione libera nei segmenti che compongono il segmento e sempre con tono esclamativo.

Dal punto di vista sociolinguistico *Pá* rappresenta un'abbassamento del livello di formalità, o meglio, può essere definito come un tratto dell'oralità colloquiale usato trasversalmente da

diversi gruppi sociali in scambi non monitorati o informali in particolar modo tra gli studenti (vd. Borba e Marques 1993).

Nel corpus di riferimento sono state incontrate 183 occorrenze di questo marcatore. La maggior parte nei film in cui sono ritratti scambi conversazionali informali o tra personaggi marginali

Esempio 149

Vx(M.A.U): Eh pá, isso para mim é completamente indiferente. (ADP)

Esempio 150

Vx(M.O.U): Ó pá, olha que foram dois tostões. (OPC)

Esempio 151

V1(M.A.U): Eh pá, somos dois. Baza daqui! Eh pá, otário...! Eh lá! Eh lá! Sai do carro. (ABP)

Esempio 152

Vx(M.A.U): Fora! Fora daqui, pá! Merda! Gordo de merda! Aldrabões! (RCA)

Esempio 153

V2(M.A1.U): Espera aí, pá! Jaime! Não faças isso! Entra para o carro. (OJM)

Esempio 154

Vx(M.A.U): Eh pá, Pedro. Esquece! (PSA)

Esempio 155

Vx(M.A.U): É pá, é parapsicológico não tem nada de sobrenatural... (TBU)

Esempio 156

Vx(M.G1.U): Já te disse que essa merda parece verdadeira, pá! Um dia ainda te vais lixar... (ZOJ)

Gli esempi estratti dal corpus fanno sempre parte di un'interazione in atto tra i personaggi della scena. In questi casi *pá* ha sempre una funzione allocutiva. Per capire l'uso di questo strumento nel parlato filmico, è possibile analizzare il numero di occorrenze per film:

film	n. occorrenze
Aldeia da roupa branca	1
O pátio das cantigas	6
Os verdes anos	10
Fragmentos de um film esmola	1
Recordações da casa amarela	2
A comédie de Deus	1
Adeus pai	2
Zona J	36
Portugal S.A.	2

O Julgamento	12
A bela e Paparazzo	78
Tabu	1
Os gatos não têm vertigens	31

Tabella 23 n. occorrenze Pá nel corpus

È interessante notare che i numeri più alti sono associati a film che raccontano la vita urbana giovanile e/o marginale. Anche in questo caso, l'espedito stilistico, utilizzato per abbassare il livello diastratico e diafasico del discorso, è il ricorso a termini tipici del parlato informale. Guardando ancora la tabella e provando a fare delle considerazioni sul parlato spontaneo, si avanza la possibilità che il termine in questione fosse già utilizzato nei primi decenni del secolo scorso (come dimostra l'unica occorrenza nel film del 1939).

Gli allocutivi e i delocutivi

Come si chiama l'attenzione degli altri? Come ci si rivolge al prossimo? Con il titolo, il nome proprio o il cognome? Oppure evitando il problema alla radice, non usando alcun nome? E quali fattori governano questa scelta? Si tratta di domande che spostano tutta l'attenzione sull'interazione, reale o finzionale che sia. È facile sentire in un film portoghese così come per strada o in un bar di una qualunque città portoghese una frase tipo come nell'esempio 105, in cui *meu* è usato come allocutivo.

Esempio 157

V1 (M.A.U): Tás a gozar comigo, meu!? (ABP)

Esempio 158

V3 (M.A.U): Isso... 'tão agora tens os olhos todos esticadinhos? Quié isso, meu?

V1 (M.A.U): N' é nada, meu. (ABP)

Esempio 159

V3 (M.A.U): Ouve lá, tu ficaste todo fodido porquê, meu? Só porque eu chamei gordinha à tua amiga do Lux, a gaja que tu andaste a papar, foi?

V1 (M.A.U): Olha, primeira coisa, man, não foi há seis meses a última vez que eu... ok? (ABP)

Esempio 160

V2 (M.A1.U): Minha senhora?

VX (F.A1.U): Quanto custa o quilo da bolacha Capitão?

V2 (M.A1.U): Dezasseis escudos, minha senhora. (AMR)

La differenza tra *meu* (allocutivo) e *minha senhora* (allocutivo vocativo) sta nel rapporto di prossimità (creata attraverso l'allocutivo) e di distanza sociale per il secondo. Le situazioni

ricreate in 105 - 107 rappresentano due interazioni diafasicamente e diastraticamente diverse fra loro. infatti, i due esempi hanno semplicemente una finalità rappresentativa delle possibilità offerte dal parlato filmico.

L'aspetto sociolinguistico dei MD

Per concludere questa analisi sui MD nel parlato filmico del cinema portoghese è possibile confermare quanto descritto dai vari studi di stampo sociolinguistico (cfr Kyratzis, Ervin-Tripp 1999; Fuller 2003; Escalera 2006; Bazzanella 2008): varietà come l'età, la professione, lo status sociale, il genere e la situazione comunicativa svolgono un ruolo importante nell'uso di determinati dispositivi linguistici. È quanto è possibile osservare anche attraverso il parlato cinematografico, in cui il ricorso alle soluzioni pragmatiche, praticate dai parlanti nelle conversazioni spontanee, è riprodotto in maniera fedele.

Interessante è la differenza di elementi linguistici utilizzati in maniera trasversale da tutta la popolazione e qui presenti con un alto numero di occorrenze (*então, ora*) perché più legati alle caratteristiche testuali di un enunciato/frase e il numero di MD marcati sociolinguisticamente. Tra questi ultimi, poi, quasi a indicare la collocazione sociolinguistica del personaggio, c'è il MD *pá* utilizzato come interiezione e come allocutivo a seconda del contesto.

Monologhi e voci fuori campo

Rientra nell'analisi del parlato filmico finzionale anche il monologo. Come scrive Rossi (2006: 33) “ancor più del parlato a più voci, squarcia la finzione (infrange la già menzionata quarta parete, si direbbe nel linguaggio teatrale), soprattutto se pronunciato da un attore che guarda fisso nella cinepresa”.

L'esempio 163 è un classico esempio di voce fuori campo che introduce i fatti o i personaggi rappresentati nella *fabula*. Si tratta di una voce teatrale che legge un testo, com'è possibile dedurre dalla mancanza di qualunque marca di parlato spontaneo tipica di un enunciato più lungo della semplice battuta (mancanza di segnali discorsivi usati per mantenere il turno discorsivo, ad esempio).

Esempio 161

VX(voz masculina) -off: No pátio do Evaristo morava a senhora Rosa que tinha dois pretendentes: o Narciso que bebia para afogar suas mágoas, e o

Evaristo droguista, pessoa de génio agreste, pai da menina Celeste, aspirante a pianista; patrão do João Magrinho, caixeiro da drogaria, e do Alfredo, que morria de amores por uma vizinha, a mesma que namorava o irmão, o Carlos Bonito, a Amália, que era uma artista bonita mas leviana, bem diferente da irmã, a recatada Suzana. O avô das raparigas, o senhor Heitor, morava por baixo do Engenhocas que transmitia as cantigas que todo o Pátio cantava. Na casa ao lado vivia o russo, o Boris do Nove, a senhora Margarida, e em baixo, no rés-do-chão, os Irmãos Marques: Ernesto, Bicente e Sebastião. Falta a Maria da Graça, com o seu claro sorriso, que até faz perder o tino ao rebento do Narciso, o grave Rufino Fino. Já não tarda o Santo António e eis o caso nunca visto das tentações do demónio no Pátio do Evaristo. (OPC)

Come scrivono Coulthard e Montgomery (1981), gli enunciati più lunghi, anche quando pre-organizzati (come possono essere i monologhi di uno speaker radiofonico) rivelano tratti caratteristici del parlato. L'esempio 163, al contrario, dimostra una forte vicinanza allo scritto – fatto imputabile alla differenza di produzione tra un monologo registrato (quello cinematografico) e uno interpretato in presa diretta (come può essere quello radiofonico).

Esempio 162

V1(M.A1.U)-off: a primeira vez que vi a cidade de Lisboa pensei comigo: esta terra é como uma madama que tem que ser engatada com muito jeito. Nada de pressas, nada de deitar as mãos antes do tempo. É preciso andar devagarinho, com olho vivo e não cheirar dos pés. É preciso sobretudo um homem lembrar-se que nasceu num'aldeia de pategos e aprendeu a aguentar-se. A minha vizinhança foi quase toda corrida da cidade. Vieram com uma pressa tamanha que bateram com nariz no primeiro muro e ficaram espalhados por aí. Verdade seja que eu também não tenho uma morada para cartão de visita. Mas é por cautela. Tenho tempo de passar a melhor poiso. Nunca gostei de pressas. Os meus vizinhos devem desconfiar de mim, porque nunca me ouviram dizer que estava à rasca. Que lhes aproveite não saberem fazer nada e não queixarem-se uns dos outros! Na cidade ainda se diz: "o patego olha o balão". Mas quem anda metido na construção civil é que sabe quem são os pategos e quanto custam os balões. Ainda não há como um homem ter nascido patego para levar à confiança a gente da cidade. (OVA)

Dai tratti linguistici utilizzati nei primi due esempi è possibile riassumere le voci fuori campo in due tipi: la voce narrante e la voce di un personaggio fuori campo che racconta parte delle vicende di cui è a conoscenza.

Cinematic storytelling is one of the youngest, most technologically dependent, and most expensive modes of narration; oral storytelling, the most ancient, fundamental, and widely accessible. In films with voice-over narration the older form has been superimposed on top of the newer. "Narrated" films are hybrids—almost implying a mixture of centuries and cultures—halfretrograde, half-pathbreaking, half-dissembling, half-forthright, they call upon the viewer to assume complex, if not contradictory, positions. Adding voice-over narration to a film creates a fascinating dance between pose and actuality, word and image, narration and drama, voice and "voice". (Kozloff 1988: 1)

Come accade negli esempi qui di seguito riportati, lo stile dei monologhi può variare mischiando i tratti tipici di un resoconto narrativo, letterario e un racconto "marcato" attraverso alcuni tratti sociolinguistici, appunto per ricreare "la voce" di un attore. Non a caso,

Kozloff (1988) parla di *voice-over narration* per indicare i tre elementi chiave del monologo cinematografico: *voice*, perché quello che il pubblico sente è una voce; *over*, perché la voce che si sente non è collegata ad un personaggio visibile¹⁰⁵.

Narration relates to the content of the speech: someone is in the act of communicating a narrative—that is, recounting a series of events to an audience. But a difficulty appears here: in narrated films, instead of hearing a story from start to finish, we may only hear a few sentences. (*ibid.*)

Esempio 163

V1(M.A.U)-off: Não é uma história que vou contar. As vidas simples não têm história. São feitas de luz e de sombra, sem grandes anseios nem grandes esperanças. Esta é a vida da gente de circo, gente simples, caminantes da ilusão, gente sem eira nem beira, desenraizados, livres, mas com os pés atolados na terra. Pertencço a essa gente. Lembro-me bem da primeira vez que vi o Circo Maravilhas. Tinha acabado de atravessar a fronteira e dentro de mim apenas havia solidão. Não tinha nenhuma ideia quando me aproximei da bilheteria a pedir uma entrada. (SBS)

Esempio 164

V1(M.A.U) -off: Estreei-me naquela mesma noite. Há quanto tempo que não trabalhava! Mas feliz ou infeliz, jamais poderia ser outra coisa do que sou... saltimbanco. O circo corre-me nas veias, faz parte do meu sangue. Porquê então aquela dor sempre dentro de mim? Nunca mais voltaria a ser com outrora... e a casa estava tão vazia... É triste trabalhar assim, mas trabalhando eu esquecia... E tinha tanto que esquecer. (SBS)

Esempio 165

V2(F.A.U) -off: Avançava pelo braço do pai, toda de branco, entre um murmúrio de órgão e vozes sussurradas. Tinha a certeza de que ia a sorrir. Mas dentro de si nascia um grito, um grito sempre reprimido e agora, volvidos 20 anos, sentia bem que ainda não o soltara. (UAC)

Esempio 166

V1(M.G.U)-(off): Este ano as minhas férias grandes foram diferentes dos outros anos: pela primeira vez na minha vida estive com o meu pai. Nos outros anos vou sempre para Sintra, com a minha mãe e a minha avó. Ficamos numa casa grande e antiga, que era do meu avô, e passamos lá o Verão todo. Mas este ano foi diferente: aquilo com que eu sempre sonhei aconteceu: passei as férias com o meu pai. Eu nunca tinha estado com o meu pai: em nossa casa nunca o vejo porque chega sempre tarde, quando eu já estou a dormir. Passa a vida em reuniões e em viagens, ou agarrado ao computador e ao telemóvel, nunca tem tempo para estar comigo. Todas as noites fico no quarto à espera que ele venha ter comigo, mas o meu pai nunca entrou no meu quarto. Nunca quis saber de mim. Mas nestas férias, uma noite, o meu pai

¹⁰⁵ In realtà, l'autrice differenzia le voci -off (di personaggi momentaneamente fuori campo) dalle voci over (cioè la voce narrante). In questa ricerca, poiché l'oggetto d'analisi è il parlato filmico e non le scelte tecnico-artistiche degli autori, le due opzioni sono sovrapponibili e nel corpus tutte le voci non associabili con un personaggio in camera, sono indicate come -off.

chegou cedo a casa, mudou de roupas, pegou no saco antigo das viagens dele, entrou no meu quarto, sentou-se na minha cama e disse-me. (ADP)

Esempio 167

V7(F.G1.U)-off: A mesma casa, as mesmas pessoas... Havia um ambiente de tristeza na cara vincada do Pai Tomé. Era eu que estava doente. Muito doente. Só o Renato, o outro filho, parecia indifferente. Alheio a tudo o que se passava.

Il cinema, grazie alle sue caratteristiche tecniche può far uso di voci in campo e voci fuori campo, cioè di personaggi che parlano mentre sono inquadrati o meno e di voci che narrano la storia presentata. Così, un monologo può essere rappresentato come un flusso di coscienza del personaggio inquadrato, o la narrazione di un evento passato rispetto al presente diegetico del film.

Com'è possibile vedere in questi esempi l'interazione tra i personaggi è del tutto assente. Mentre le immagini scorrono si ascoltano voci dei personaggi fuori campo o voci narranti che raccontano vicende importanti per lo sviluppo della fabula. Com'è possibile vedere negli esempi sopra esposti, lo stile dei monologhi può variare avvicinando questo parlato più al parlato o più allo scritto.

I generi del corpus

In questo lavoro, il genere non è stato considerato alla stregua di registro e stile, benché, come il registro, il genere può funzionare come "*as a routinized vehicle for encoding and expressing a particular order of knowledge and experience*" (Bauman 2000: 80). Mentre il registro richiede una forma di socializzazione, cioè un uso concreto di determinati modi di parlare (o di scrivere), per il genere non si tratta di socializzare all'interno di un gruppo sociale quanto di una familiarità con determinate norme d'uso della lingua in determinati contesti diastratici e diafasici (cioè particolari contesti e per specifiche funzioni).

Il pubblico, quindi, oltre a riconoscere (attivamente o passivamente) le strutture sociolinguistiche del parlato filmico, riconosce anche "le scatole culturali" in cui il messaggio diegetico è posto. Questa "scatola" - che è un prodotto culturale - non dipende direttamente dalle scelte linguistiche e, quindi, da fattori interni ma da fattori esterni che agiscono sulle scelte linguistiche interne.

Nella quotidianità, anche se non si capiscono tutte le parole, un lettore medio riconosce facilmente la struttura tipica di una ricetta, di un discorso politico, di un articolo di giornale o di una pubblicità. Allo stesso modo, il pubblico riconosce i generi come costruzioni culturali

collegate al messaggio che veicolano. Così, esistono anche, per il pubblico, un genere letterario e un genere filmico. Come scrive Turner (1988) anche quando un genere è parodiato o criticato, questo dipende dal riconoscimento da parte del pubblico e da una certa familiarità con tale genere. Quindi i generi dipendono dalle competenze e dall'esperienza del pubblico, cioè la capacità che ha sviluppato nella comprensione dei film e la quantità di esperienze simili che ha già accumulato.

È necessario, a livello preliminare, distinguere i generi filmici perché in base a questi il parlato filmico può variare. I generi funzionano, a priori, per organizzare le forme testuali (per es. dramma, commedia, finzionale, documentario ecc). Nel caso del corpus filmico creato per questa ricerca, tenendo presente che si tratti soltanto di prodotti finzionali, i film sono distribuiti così come segue:

Commedia	Dramma	Dramedy
Aldeia da Roupá Branca	Saltimbancos	Rosa da Alfama
O pátio Das Cantigas	Os verdes anos	Recordações Da casa amarela
O Costa do Castelo	Uma abelha na chuva	A comédia de Deus
A menina da Rádio	Fragmentos de um filme esmola	
O grande Elias	O Sangue	
A Bela e Paparazzo	Adeus Pai	
	Zona J	
	Portugal S.A.	
	O Julgamento	
	Tabu	
	Os gatos não têm vertigens	

Volendo analizzare i tratti linguistici dei film così ripartiti si noterebbe che non ci sono grandi differenze tra i generi dal punto di vista fonetico.

[In ROSSI (1999a)] è stato rilevato, per esempio, che gli enunciati, indipendentemente dallo stile del film e dalla situazione comunicativa, tendono ad avere il medesimo numero di parole, ad essere costituiti da una sola clausola (o proposizione) e, nei casi di enunciati pluriclausola, a ridurre la varietà del tipo e del grado di subordinazione. Anche nelle scelte lessicali, i dialoghi filmici tendono a non allontanarsi dai lemmi compresi nel vocabolario di base, escludendo o riducendo al minimo, quindi, gergalismi, dialettalismi, tecnicismi, arcaismi, poetismi, etc. (Rossi 2006: 32).

L'analisi dei tratti stilistici e dei registri presenti nei vari film che compongono il corpus dimostra che la variazione linguistica nel parlato filmico non è particolarmente vincolata al

genere filmico quanto al tema e alle probabili scelte artistiche degli autori. La dimostrazione di quanto appena asserito è data dalle differenze linguistiche presenti in due film dello stesso genere: *Tabu* e *Os gatos não têm vertigens*. Entrambi i film sono dei drammi ma il primo ha un parlato molto vicino alle caratteristiche di un testo scritto mentre il secondo, rappresenta varie scene conversazionali tendenti al colloquiale e all'informale. Allo stesso modo, due film di generi diversi come *A bela e o Paparazzo* e *Zona J* si avvicinano tra loro per la prossimità del loro parlato filmico. In entrambi i casi, le marche del parlato utilizzate dai personaggi sono sempre le stesse e si ripetono più volte.

In conclusione, i fattori esterni che determinano le caratteristiche di un genere non influenzano in maniera decisiva il parlato filmico. Il genere, così, rimane un recipiente socioculturale in cui le caratteristiche linguistiche possono variare in funzione delle scelte artistiche degli autori.

Conclusioni

I dialoghi – una visione d’insieme

I dialoghi rappresentati – nei film, nei romanzi, a teatro – sono calcolati per ottenere un effetto, a livello interpersonale, di tipo artistico e sociale. I personaggi audiovisivi modificano, in maniera non spontanea, ma programmata, il proprio modo di esprimersi, usando varietà, registri e stili di un repertorio linguistico di base in funzione del genere di comunicazione in atto. Com’è stato detto, per ottenere queste interazioni preparate (o pianificate), gli autori fanno riferimento alle stesse risorse linguistiche (repertorio linguistico) che i parlanti reali utilizzano nella quotidianità, in modo da ricreare situazioni comunicative verosimili.

Il dialogo può essere più o meno rilevante e funzionale al prodotto filmico: una commedia sentimentale metterà in primo piano determinati aspetti linguistici mentre in un film d’azione gli aspetti linguistici utilizzati per ricreare il parlato filmico saranno altri. La funzione principale delle risorse comunicative per la produzione del parlato filmico è di assicurare la riuscita dello scambio stesso, seppure all’interno di una realtà finzionale, come surrogato del parlato spontaneo.

Il parlato filmico è costruito sul riflesso di concrete situazioni comunicative (che vanno dalla lettura di un testo scritto allo scambio tra due parlanti) e, come il riferimento concreto su cui è costruito, il parlato filmico utilizza tutti gli strumenti funzionali a disposizione del parlante: dalle costruzioni sintattiche marcate dal punto di vista pragmatico a dispositivi linguistici come i MD. I dialoghi filmici, inoltre, riproducono, attraverso l’interpretazione degli attori, i tratti fonetici tipici del parlante medio (chiaramente in relazione alla situazione comunicativa in cui il testo è prodotto).

I dialoghi filmici possono essere considerati come un metro di valutazione della relazione tra (una varietà di) lingua e i suoi parlanti. I tratti linguistici utilizzati nel parlato filmico (cioè le costruzioni sintattiche, i registri utilizzati e lo stile) non vanno oltre le conoscenze del portoghese medio, sovrapponendo un ipotetico standard filmico sulla varietà standard (cioè la *norma-padrão*) al centro dei quattro assi con un’inclinazione verso le varietà colte urbane (come già affermato da De Rosa 2007; vd figura 3). Questo standard filmico è caratterizzato da un vocabolario composto da termini medi che non scendono eccessivamente verso il basso, né salgono troppo verso l’aulico – e, anche quando i termini ‘bassi’ o ‘alti’ sono rappresentati, non si tratta mai di termini lontani dal vocabolario medio del pubblico.

Il parlato filmico, basato su un approccio alla lingua tipico della modalità scritta della comunicazione, presenta tratti non marcati (sociolinguisticamente) e tratti marcati. L'utilizzo di marche sociolinguistiche tipiche del parlato spontaneo, inserite nel parlato filmico dagli autori, serve per ricreare scene verosimili e per aiutare il pubblico a trasferire il finzionale nel reale, a riconoscere attraverso i propri schemi di conoscenza del mondo reale i personaggi verosimili, collocandoli nel quadro sociale di riferimento. Pertanto, è attraverso i tratti linguistici riprodotti che il pubblico-destinatario riconosce e identifica: i personaggi e il parlato rappresentato che riflette scene colloquiali tra parlanti che condividono una certa intimità; le caratteristiche dei parlanti che condividono l'appartenenza ad un gruppo giovanile; l'appartenenza del parlante ideale, ricreato nel film, ad un ceto sociale superiore e via dicendo. Inoltre, le marche sociolinguistiche (che siano registri specifici o uno stile più o meno formale) danno informazioni di tipo diatopico-diastratico-diafasico sul parlato rappresentato; in altre parole, permettono al pubblico di stabilire quando il parlante sta parlando in maniera formale o informale, il suo potenziale grado di scolarizzazione, la provenienza geografica e se si tratta di un abitante di un'area urbana o rurale. Si può avanzare l'ipotesi che la quantità rappresentativa di tratti non ascrivibili del tutto alla modalità scritta della lingua sia funzionale alla sovrapposizione tra gli schemi e sceneggiature mentali che il parlante medio (e quindi il pubblico-destinatario) possiede, a livello cognitivo, e le scene filmiche che su questi schemi sono costruite. Il parlante medio, così, non ha bisogno di una totale riproduzione del parlato spontaneo (principalmente in termini quantitativi) per associare un personaggio al suo corrispettivo reale. Ad esempio, al pubblico bastano pochi tratti, sociolinguisticamente marcati e ascrivibili alla "varietà popolare", per posizionare il personaggio nella sua corretta collocazione linguistica, sociale e culturale. In questo sovrapporsi di aspetti diastratici e diafasici, l'ideologia linguistica e il pregiudizio linguistico giocano un ruolo importante per creare delle differenze linguistiche all'interno del parlato filmico, insieme agli schemi mentali del pubblico-destinatario.

Come studiare il parlato filmico e le varietà dialettali

La lingua riveste diverse funzioni nella vita quotidiana, tra queste vi è la gestione dei rapporti sociali. Attraverso la lingua, infatti, le persone creano legami di solidarietà oppure mettono in crisi tali legami, utilizzano e modificano espressioni in base alle conoscenze condivise tra i parlanti e veicolano rapporti di uguaglianza o di subalternità sociale. Al fine di esplorare queste dinamiche, la sociolinguistica analizza da tempo la lingua attraverso lo sviluppo di una serie di teorie e approcci.

Le prospettive della sociolinguistica mirano allo studio delle scelte linguistiche operate dal parlante durante uno scambio. È importante però non dimenticare che, essendo uno scambio prototipico tra due parlanti, bisogna considerare l'interazione dell'ascoltatore. Infatti, alcune conversazioni non sono affatto cooperative, trasgredendo una delle massime proposte da Grice.

Bisogna aggiungere, però, che non tutta la comunicazione avviene attraverso l'interazione diretta tra i partecipanti. Per questo, bisogna considerare il parlato rappresentato nella prospettiva etnografica di Hymes (1972). È in quest'area composta dalle varie produzioni linguistiche che compongono l'intero spettro della comunicazione umana che si inserisce il parlato filmico come varietà linguistica e produzione testuale da analizzare con gli strumenti classici dell'etnografia, della sociolinguistica e dell'etnolinguistica.

Il parlato filmico può essere considerato come una varietà linguistica riprodotta oralmente e contrapposta al parlato spontaneo, perché gestita e sottoposta ai filtri artistici degli autori. Le differenze tra questa varietà e il parlato spontaneo sono da ricercare a livello quantitativo, poiché, essendo un riflesso della realtà linguistica (intendendo per realtà la quotidianità di ogni parlante), il parlato filmico riproduce solo in parte i tratti linguistici del suo corrispondente. Il parlato filmico, inoltre, può essere considerato come un artefatto testuale che riflette le dinamiche linguistiche alla base delle tensioni sociali interne ad un gruppo linguistico o comunità linguistica. Come ogni produzione linguistica, spontanea, programmata o nata per scopi artistici, il parlato filmico risente dell'ideologia linguistica e dei pregiudizi linguistici nati all'interno del sistema culturale e politico di un paese (o comunità).

Per questo motivo, i dialoghi filmici di I livello sono, in definitiva, paragonabili agli esempi linguistici grammaticali che il parlante ideale riesce ad accettare come possibili. A livello funzionale, i dialoghi filmici rappresentano una produzione *in vitro* accettabili dal parlante ideale come esempi di lingua in contesto d'uso. I dialoghi di II livello, da un punto di vista etnografico e sociolinguistico, sono un chiaro esempio di come i parlanti (autori e pubblico)

rappresentano la propria lingua e la propria comunità linguistica (fatta di gruppi maggiori urbani e sotto-gruppi popolari o sub-urbani).

L'analisi del discorso cinematografico deve porsi sullo stesso piano dell'analisi del discorso giornalistico, del discorso politico e di altri generi discorsivi posti a metà tra programmazione e improvvisazione. Osservando in questo modo la lingua filmica, non si corre il rischio di cadere nell'errore di leggere i risultati di uno studio sociolinguistico sul parlato filmico come dati validi per il parlato spontaneo. Pertanto, è possibile considerare l'analisi qui proposta come una proposta euristica per l'analisi del parlato filmico come elaborazione socio-culturale.

È necessario fare riferimento all'assenza importante di cui si è accennato nell'introduzione e a cui ci si è riferiti costantemente in varie parti del testo: il parlato spontaneo; intendendo con queste etichetta sia il Parlato prototipico, cioè la conversazione o scambio interazionale, sia il parlato non finzionale in genere. Una volta stabilita la posizione intermedia dei dialoghi filmici tra Scritto e Parlato sarà necessario sviluppare nuove analisi che permettano, con l'approccio euristico qui proposto, uno studio comparativo tra i dialoghi filmici e scambi interazionali spontanei, per ottenere un quadro di quanto spontaneità linguistica e surrogato cinematografico si avvicinino; o meglio, quanto il parlato filmico imiti il parlato spontaneo in termini quantitativi e qualitativi. La futura ricerca sulla comunicazione linguistica, mediaticamente marcata, potrà basarsi sul confronto tra varie riproduzioni orali, comparando il parlato filmico al parlato televisivo e al parlato radiofonico, per fare un esempio. Questo studio comparativo tra varietà finzionali e varietà spontanee di riferimento potrà ampliare la visione d'insieme sulla produzione linguistica e testuale della lingua di riferimento o delle lingue di riferimento, offrendo spunti di riflessione per vari ambiti disciplinari. Tra questi, è bene sottolineare l'utilizzo del corpus filmico nell'ambito della linguistica applicata all'insegnamento: tale strumento può infatti costituire un approccio didattico che tenga conto della lingua parlata e che sfrutti al meglio le caratteristiche che il parlato filmico ha e che si collocano, come sottolineato in questo lavoro, a metà strada tra scritto e parlato. Nello specifico, gli aspetti positivi del testo scritto costituirebbero un riferimento visivo importante soprattutto per gli studenti con una conoscenza base della L2 mentre l'aspetto "parlato" del prodotto filmico fornirebbe, oltre all'esercizio dell'ascolto, un materiale autentico di cui apprezzare l'immediatezza e l'autenticità (sebbene riprodotta).

Un altro aspetto di rilievo è senza dubbio la creazione di un database nell'ambito dei *translation studies* utilizzabile per arricchire la conoscenza di quanto è stato fatto in ambito di traduzione e delle possibilità – ma anche delle sfide – che il prodotto filmico offre.

Legato allo studio sulla traduzione, il corpus filmico pone quesiti interessanti in materia di *cultural studies* e di come le tipicità culturali mostrate attraverso il mezzo visivo raggiungano un pubblico sempre più vasto offrendo la possibilità di conoscere e apprezzare culture diverse. L'elaborato ha offerto una trattazione teorico-metodologica dello studio della variazione diamesica di una lingua attraverso lo studio di una varietà specifica qual è il parlato filmico (intendendo per variazione diamesica la possibilità di una lingua di variare a seconda del mezzo o canale utilizzato, sia esso grafico-visivo o fonico-acustico). Il parlato filmico, pertanto, rappresenta una delle tante possibilità diamesicamente marcate che una lingua può produrre; altre possono essere la lingua dei giornali e delle riviste, la lingua della Radio, della Televisione, del Telefono e, infine, di Internet (per citare i mezzi principali). La natura ibrida di alcune tipologie testuali necessita di un apparato teorico che possa rispondere a domande di vario genere, poiché varie tipologie testuali tipicamente parlate-parlate, scritte-scritte o di parlato trasmesso possono contenere informazioni di tipo diatopico, diafasico, e diacronico e diacronico. A tal proposito, un impianto di tipo sociolinguistico può fornire uno studio che fa della variazione il punto di partenza, per poi approfondire vari aspetti dello studio linguistico. Come scrive Berruto (1993a) e (1993b) la variazione diamesica può essere isolata per esigenze di studio ma è vincolata agli altri parametri di variazione. Molta della produzione linguistica scritta usa uno stile formale e un lessico selezionato rispetto ad un dialogo tra due parlanti (caratterizzato a sua volta dai tratti fonetici e lessicali che indicano, per esempio, la provenienza dei due parlanti). Tuttavia, esistono testi orali che sono formali quanto un testo scritto: basti pensare a un discorso ufficiale di una carica politica o a una lezione universitaria. Anche la variazione diastratica aggiungerà alcune informazioni al testo studiato poiché un utente poco scolarizzato tenderà a riportare in un testo scritto, alcuni tratti della sua oralità; viceversa, un utente colto tenderà a far mostra della propria conoscenza linguistica attraverso scelte lessicali che, a seconda del contesto, della situazione comunicativa e dell'interlocutore, poco o per nulla marcate dal punto di vista diastratico. La variazione diamesica e un approccio sociolinguistico inducono a un'interpretazione meno rigida dei concetti quali standard (o *norma-padrão*) ed errore: ciò che le grammatiche normative codificano o hanno codificato come errore nella lingua scritta può essere accettabile nella lingua parlata che alla buona costruzione sintattica e alla correttezza lessicale preferisce la funzionalità pragmatica, cioè, l'appropriatezza del rapporto tra usi linguistici, locutori che interagiscono tra di loro (oralmente o per iscritto) e contesto comunicativo.

L'impianto teorico-metodologico presentato nella prima parte della tesi è stato utilizzato per analizzare solo in parte il *corpus* testuale creato *ad hoc* per questa ricerca. Per presentare una

parziale analisi testuale e variazionale, sono stati presi in esame solo alcuni aspetti linguistici. Altri tratti possono ancora essere analizzati: ad esempio, dal punto di vista sintattico (i tipi di costruzioni più frequenti in una varietà diamesica come quella filmica); dal punto di vista lessicale (esiste un lessico di uso medio utilizzato che caratterizza il parlato filmico? è possibile seguire la storia dei prestiti lessicali attraverso il parlato filmico del cinema portoghese?); dal punto strettamente diamesico è possibile analizzare la presenza di connettori tipici della modalità scritta per poter determinare, ulteriormente, la posizione di questa varietà diamesica sul piano del continuo scritto-parlato.

L'obiettivo del presente lavoro non era presentare un'esaustiva analisi del parlato filmico come varietà diamesica ma proporre, per lo studio della lingua portoghese, un approccio teorico-metodologico valido per la variazione diamesica nelle sue varie realizzazioni testuali; ampliando così lo studio dei tipi testuali dal punto di vista pragmatico e sociolinguistico. Un ulteriore passo in avanti sarà sviluppare i quesiti sopra proposti per approfondire lo studio del parlato filmico e l'applicazione di tale approccio ad altri generi testuali.

Bibliografia

- Adolphs, S. (2008). *Corpus and Context: Investigating Pragmatic Functions in Spoken Discourse*. Amsterdam and Philadelphia: John Benjamins.
- Abecassis, M. (2005). *The Representation of Parisian Speech in the Cinema of the 1930s, modern French Identities*, 33. Oxford: Peter Lang.
- Agha, A. (2007). *Language and social relations*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Aijmer K., R. C. (2015). *Corpus pragmatics: a handbook*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Airenti, G. (1994). *Atti linguistici e dialogo* in F. Orletti, *Fra conversazione e discorso*, Roma, La Nuova Italia Scientifica.
- Airenti, G. et al. (1993b). *Failures, Exploitations and deceits in communication*, in *Journal of Pragmatics*, 20, 4, pp 303 – 326.
- Airenti, G. et al. 1993a: *Conversation and behavior games in the pragmatics of dialogue*, in *Cognitive Sciences*, 17, 2, pp 197 – 256.
- Almeida, M. C. (2008a). *Youngspeak, subjectification and language change: the case of bué?* In: *Questions on Language Change* (ed. Maria Clotilde Almeida/Bernd Sieberg/Ana Maria Bernardo), Lisboa: Colibri: Lisboa, 117-132.
- Almeida, M. C. (2008b). *Iá: ein “deutsches” Wort in der portugiesischen Jugendsprache. Wieso?* In: *Revista de Estudos Filológicos Alemanes* 14 (2008). Sevilla: Fénix Editora, 221-231.
- Almeida, M. C. (2011c), *Iá-bué-shotgun-matrix: a (small) road map to European Portuguese Youngspeak*” In: *Línguas Pluricêntricas; variação linguística e Dimensões Socio-cognitivas (Pluricentric Languages: linguistic variation and socio-cultural dimensions)*, (Silva, A.S. et al.(eds.)), Braga: Aletheia, 627-638.
- Almeida, M. C. (2005 b). *A Poética do Futebol: análise de representações mescladas à luz do paradigma das Redes de Espaços Mentais* In: *Dar a Palavra ao Mundo. Estudos de Homenagem ao Professor Doutor Mário Vilela* (org. de Graça Rio-Torto/ Olívia Figueiredo/ Fátima Silva) FLUP-Porto, 557-570.
- Almeida. M. C. (2007) “Usos de bué em Angola e Portugal” In: *Pelas Oito Partidas do Mundo. Homenagem a João Malaca Casteleiro* (org. Inocência Mata/Maria José Grosso), Macau: Edições Macau, 226-243.

- Alvarez-Pereyre, M. (2011). *Using Film as Linguistic Specimen*. In R. Piazza, M. Bednarek, & F. Rossi (Eds.), *Telecinematic Discourse: Approaches to the Language of Films and Television* (pp. 47 - 67). Amsterdam: Benjamins.
- Androutsopoulos, J. (2006). *Introduction: Sociolinguistics and Computer-mediated Communication*. *Journal of Sociolinguistics*, 10 (4), 419-38.
- Androutsopoulos, J., e Alexandra Georgakopoulou (2003). *Discourse construction of youth identities: Introduction*. In: Androutsopoulos, Jannis/Georgakopoulou, Alexandra, *Discourse Constructions of Youth Identities*. Amsterdam: J. Benjamins, 1- 25
- Aronoff, M. (1985). *Orthography and Linguistic Theory: The Syntactic Basis of Masoretic Hebrew Punctuation*. *Language*, Vol. 61, No. 1, pp. 28-72
- Atkinson, J. M. & Heritage, J. (eds) (1984). *Structures of Social Action – Studies in Conversation Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bagno, M. (2003). *A norma occulta*. San Paolo: Parabola.
- Baker, P. (2006). *Using Corpora in Discourse Analysis*. London: Continuum.
- Bakhtin, M. M. (1984). *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Bakhtin, M. M. (1986). *Speech Genres and other late Essays*. Austin: University of Texas Press.
- Bauman, Richard (2000). *Language, Identity and Performance*. *Pragmatics* 10(1): 1–5.
- Bazzanella, C. (1994). *Le facce del parlare. Un approccio pragmatico all'italiano parlato* (prefazione di T. de Mauro). Firenze/Roma: La nuova Italia.
- Bazzanella, C. (1995). *I Segnali Discorsivi, in Grande Grammatica Italiana di Consultazione* a cura di L. Renzi, G. Salvi, A. Cardinaletti. Bologna: il Mulino.
- Bazzanella, C. (2002). *Sul Dialogo. Contesti e Forme di Interazione Verbale* (a cura di Milano: Guerini).
- Bazzanella, C. (2008). *Linguistica e Pragmatica del Linguaggio. Un'introduzione*, Roma-Bari: Laterza.
- Beccaria, G. (2002). *Lingua italiana e televisione*. In L'Accademia della Crusca per Giovanni Nencioni (pp. 293 - 303). Firenze: Le lettere.
- Becker, H. S. (1986). *Writing for the Social Scientist: How to Start and Finish your Thesis, Book or Article*. Chicago: Chicago University Press.
- Becker, H. S. (1998). *Tricks of the Trade*. Chicago: Chicago University Press.
- Bednarek, M. (2012). *The Language of Fictional Television*. New York: Continuum.
- Bell, A. (1991). *Language of News Media*. Oxford: Blackwell.

- Berretta, M. (1994), *Il parlato italiano contemporaneo*, in Storia della lingua italiana, a cura di L. Serianni & P. Trifone, Torino, Einaudi, 3 voll., vol. 2° (Scritto e parlato), pp. 239-270.
- Bernet, D. (1995). *Le français familier et populaire à la radio et au cinéma* in Histoire de la langue française (1914-45). Gerald A. e R. Martin (eds.) Paris: CNRS Edition.
- Berruto, G., & Cerruti, M. (2015). *Manuale di sociolinguistica*. Torino: Utet.
- Berruto, G., & Cerruti, M. (2011). *La linguistica. Un corso introduttivo*. Torino: Utet.
- Berruto, G. (1997). *Fondamenti di sociolinguistica*. Roma: Laterza. (2 ed.)
- Berruto, G. (1987). *Sociolinguistica dell'italiano contemporaneo, Roma, La Nuova Italia Scientifica (14a rist. Roma, Carocci, 2006)*.
- Berruto, G. (1993a). *Le varietà del repertorio*, in Introduzione all'italiano contemporaneo, a cura di A.A. Sobrero, Roma - Bari, Laterza, 2 voll., vol. 2° (La variazione e gli usi), pp. 3-36. (n.d.).
- Berruto, Gaetano (1993b), *Varietà diamesiche, diastratiche, diafasiche*, in Sobrero 1993, pp. 37-92.
- Berruto, G. (1980). *La variabilità sociale della lingua*. Torino, Loescher.
- Bettetini, G. (1968). *Cinema, lingua e scrittura*. Milano: Bompiani.
- Bettetini, G. (1984). *La conversazione filmica. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*. Milano: Bompiani.
- Biber, D., Finegan, E. (eds.). (1994). *Sociolinguistic perspectives on register*. New York, Oxford University Press.
- Biber, D. (1988). *Variation across Speech and Writing*. Cambridge: CUP.
- Biber, D. (1995). *Dimension of Register Variation. A Cross-linguistic comparison*. Northern Arizona: Cambridge University Press.
- Biber, D. (1999). *A register perspective on grammar and discourse: Variability in the form and use of English complement clauses*. Discourse Studies 131-150.
- Biber, D. e Conrad, S. (2009). *Register, genre and style*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Biber, D. e Vásquez, C. (2008) *Writing and speaking*. In Bazerman C. (Ed.), Handbook of research on writing: History, society, school, individual, text (pp. 535-548). New York:
- Biber, D., Conrad, S., & Reppen, R. (1998). *Corpus linguistics: Investigating language structure and use*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Bloomfield, L. (1933). *Language*. New York: Henry Holt and Co.

- Bollettieri Bosinelli R. M. (2000). *La traduzione multimediale: Quale traduzione per quale testo?* (Forlì, 2–4 aprile 1998, atti del convegno). Bologna: CLUEB.
- Borba, M. L., Marques, M. G. (1993). *Os bordões no português falado contemporâneo: análise de dois exemplos: não é e pá*. Tese de Doutorado, Lisboa, CLUL.
- Brown, G., Yule, G. (1983). *Discourse Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brown, Penelope e Stephen Levinson (1987). *Politeness: some universals in language usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brown, R., Gilman, A. (1960). *The pronouns of power and solidarity* in T. Sebeok (ed.) *Aspects of style in language*. Cambridge: MIT Press.
- Bucholtz, M. and Hall, K. (2005). *Identity and Interaction: a Sociocultural Linguistic approach*, *Discourse Studies* 7(4–5): 585–614.
- Carston, R. 2008: *Linguistic communication and the semantics/pragmatics distinction*, *Synthese*, 165, 321–345.
- Castro, I. (2006). *Introdução à História do Português*, Lisboa, Colibri.
- Chambers, J. K. (2013). *Patterns of variation including change*. In *The Handbook of Language Variation and Change*, ed. J.K. Chambers, Peter Trudgill and Natalie Schilling-Estes. Oxford, UK, and Cambridge, US: Blackwell. 349–72.
- Chambers, J. K. (1995). *Sociolinguistic theory. Linguistic variation and its social significance*, Oxford, Blackwell. (n.d.).
- Cintra, L. (1971). *Nova proposta de classificação dos dialectos galego-portugueses*, in *Boletim de Filologia* (Lisboa), XXII, (1964–1971), págs. 81–116.
- Cintra, L. (1972). *Sobre formas de tratamento na língua portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte.
- Clark, H. (1996). *Using language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Company, C. (2006). *Zero in syntax, ten in pragmatics or subjectification as syntactic cancellation*, in *Subjectification: Various paths to subjectivity*. A. Athanasiadou, C. Canakis y B. Cornillie (eds.), Berlin-New York: Mouton de Gruyter, pp. 375–398.
- Coseriu, E. (1973). *Lezioni di Linguistica generale* Torino: Bollati Boringhieri.
- Cotter, W. M. (2015). *Social integration and dialect divergence in coastal Palestine*. *J Sociolinguistics*, 19: 460–483.
- Coulmas, Florian (2005). *Sociolinguistics. The study of speakers' choices*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Coupland, N. e Giles, H (1991). *Accommodating Language*. Language: Contexts and Consequences. Great Britain: Open University Press.

- Coupland, N. (2007). *Style, language, variation and identity*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Couture, B. (1986). *Effective ideation in written text: a functional approach to clarity and exigence*. In B. Couture (Ed.), *Functional approaches to writing: research perspectives* (pp. 69 - 92). Norwood: Ablex.
- Cresti, E. (1992). *La scansione del parlato e l'interpunzione*. In: E. Cresti, N. Maraschio, L. Toschi. *Storia e teoria dell'interpunzione*, pp. 443-499, Roma: Bulzoni.
- Cresti Emanuela, Panunzi. A. (2013). *Introduzione ai corpora dell'italiano*. Bologna: Il Mulino
- Cresti, E. (1982). *La lingua del cinema come fattore della trasformazione linguistica nazionale*. In *Lingua italiana in movimento*, 26 febbraio - 4 giugno 1982 (pp. 279-319). Firenze: Accademia della Crusca.
- Cresti, E. (2000). *Corpus di Italiano Parlato*. Vol. I – II, Firenze: Accademia della Crusca.
- De Cicco, V. (2009). *The Media Process of Popularising Professional Identities. A Case Study*: E.R. In P. Catenaccio, & G. Garzone, *Identities across Media and Modes: Discursive Perspectives*. Bern: Peter Lang.
- De Rosa, G. L. (2008). *Gírias e Calão tra dialogo finzionale e realtà linguistica*. In G. De Marchis, *Da Roma all'Oceano: il Portoghese nel mondo* (pp. 65 - 85). Roma: La nuova frontiera.
- De Rosa, G. L. (2013). *Sottotitolare «Arena» e «Cine Holiúdy» ovvero la traduzione audiovisiva dalla prospettiva sociolinguistica*. *Rivista di Studi Portoghesi e Brasiliani*, XV, 57- 67.
- De Rosa, G. L. (2007a). *La traduzione filmica dal portoghese brasiliano all'italiano: una questione di varianti*. In M. G. Scelfo, & S. Petroni, *Lingua, cultura e ideologia nella traduzione di prodotti multimediali* (pp. 229-249). Roma: Aracne editrice.
- De Rosa, G. L. (2007b). *Una rilettura intersemiotica de O Delfim*. In *Quaderni Dipartimento Letterature Comparete, Università Studi Roma Tre* (pp. 233-237). Roma: Carocci.
- De Rosa, G. L. (2007c). *Problematiche traduttologiche nella traduzione audiovisiva dal portoghese brasiliano all'italiano*. In *Atti del Vi convegno Il traduttore visibile*. Parma: MUP.
- De Rosa, G. L. (2007d). *Parlato filmico e oralità: neostandard e tratti sub-standard nel cinema contemporaneo in lingua portoghese*. In M. Russo (Ed.), *Tra centro e periferia. In-torno alla lingua portoghese: problemi di diffusione traduzione* (pp. 61-84). Viterbo: Sette città.

- De Rosa, G., Zuliani, A. (2016). *O Quinto Império di Manoel de Oliveira tra humour e problematice linguistico-traduttive*, in Estudos Italianos em Portugal, Nova Série, N. 11, 2016 Instituto Italiano de Cultura de Lisboa, pp. 77-94.
- Denzin, N. (2004). *Reading Film: Using Films and Videos as Empirical Social Science Material*. In U. Flick, E. Kardoff, & I. Steinke, a companion to qualitative research (pp. 237 - 242). London: Sage Publications.
- Duarte, I. (2000). *Língua Portuguesa. Instrumentos de Análise*. Lisboa: Universidade Aberta.
- Duranti, A. (1997). *Linguistic Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ehlich, K. (1993). *HIAT – A Transcription System for Discourse Data*, in J. A. Edwards and M. D. Lampert (eds), *Talking Data – Transcription and Coding in Discourse Research*. Hillsdale, NJ: Erlbaum. pp. 123–148
- Ehlich, K. (1993). *HIAT – A Transcription System for Discourse Data*, in J. A. Edwards and M. D. Lampert (eds), *Talking Data – Transcription and Coding in Discourse Research*. Hillsdale, NJ: Erlbaum. pp. 123–148.
- Elliott, K. (2004). *Novels, Films, and the Word/Image Wars*. In R. Stam, & A. Raengo, *A Companion to Literature and Film* (pp. 1 - 22). Blackwell Reference Online: Blackwell Publishing.
- Escalera, E. A. (2006). *Gender difference in children's use of discourse markers: Separate worlds or different contexts?* Journal of Pragmatics, 41, 2479-2495.
- Fang, C. A. & Cao J. (2015). *Text Genres and Registers: The Computation of Linguistic Features*. Verlag Berlin Heidelberg: Springer.
- Faria, I. H. (2004): *O uso da linguagem*. In Mateus, M. H. M., Brito, A. M., Duarte, I. Faria, I. H. et al. 2004. *Gramática da Língua Portuguesa*. 6ª edição, revista e aumentada. Lisboa: Caminho, 55-84.
- Faria, E. (1975). *Dicionário escolar latino-português*, Rio de Janeiro, MEC/FENAME.
- Faria, I. H. (2004). *Contacto, variação e mudança linguística*. In Mateus, M. H. M., Brito, A. M., Duarte, I. Faria, I. H. e als. 2004. *Gramática da Língua Portuguesa*. 6ª edição, revista e aumentada. Lisboa: Caminho, 31-37.
- Faria, Isabel Hub, Emília Ribeiro Pedro, Inês Duarte & Carlos A. M. Gouveia (orgs.) (1996): *Introdução à Linguística Geral e Portuguesa*. Lisboa, Caminho.
- Ferguson, C. A. (1996). *Sociolinguistic Perspectives: Papers on Language in Society, 1959-1994* (eds.) Thom Huebner. Oxford: University Press.
- Fillmore, C. J. (1985). *Frames and the semantics of understanding*. Quaderni di Semantica, VI (2): 222–254.

- Fillmore, C. J. (1981). *Frame semantics*. In *Linguistics in the Morning Calm*. Hanshin, Seoul, pp. 111–138. Linguistics Society of Korea.
- Fischer K. 1998: *Validating semantic analyses of discourse particles*, *Journal of Pragmatics*, 29, 111-127.
- Flick, U. (2002). *An Introduction to Qualitative Research*. Thousand Oaks. CA: Sage.
- Foucault, M. (1980). L'ordine del discorso.
- Fraser B. 1999: *What are discourse markers?*, *Journal of Pragmatics*, 31, 931-952.
- Fraser B. 2009: *Topic orientation markers*, *Journal of Pragmatics*, 41, 892–898.
- Freitag R. M. 2009: *Estratégias gramaticalizadas de interação na fala e na escrita: marcadores discursivos revisitados*, *Revel*, vol. 7, n. 13.
- Freitag, R. M. 2007: *Marcadores Discursivos não são vícios de Linguagem!* Interdisciplinar Revista de Estudos de Língua e Literatura, v.4, p. 22-43 - Jul/Dez.
- Freitas, M. J. (2010) *Avaliação da Consciência Linguística. Aspectos Fonológicos e Sintáticos do Português*. Lisboa: Ed. Colibri.
- Freitas, M. J. et ali (2005). *Fonética e Fonologia do Português*. Lisboa. Universidade Aberta.
- Freitas, M. J. (2005): *Mudança em curso e os média: o caso das relativas*, in Mateus M.H.M, Nascimento F.B. 2005 (a cura di): *A língua Portuguesa em mudança*, Lisboa, Editorial Caminho, 67-80.
- Freitas T., Ramilo M.C. (2005): *O actual estatuto da palavra portanto*, in Mateus M.H.M, Nascimento F.B. 2005 (a cura di): *A língua Portuguesa em mudança*, Lisboa, Editorial Caminho, 81-94.
- Fuller J.M. 2003: *The influence of speaker roles on discourse marker use*, *Journal of Pragmatics*, 35, 23–45.
- Gabas Jr, N. (2006). *Linguística histórica*. In: MUSSALIM, Fernanda, BENTES, Ana Christina (orgs.), *Introdução à linguística: domínios e fronteiras*, V. 1. 6 ed. São Paulo: Cortez, 2006, p.77 -103.
- Geertz, C. (1973). *the Interpretation of Cultures*. New york. Basic Books.
- Genette, G (1980). *Narrative Discourse. An essay in method*. Ithaca, new York: cornell university press.
- Genette, G. (1982). *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*. Torino: Einaudi.
- Giménez-Moreno, R. (2006). *A new approach to register variation: the missing link*. *Ibérica*, 12, 89-110.
- Goffman, E. (1967). *Interaction Ritual: Essays on Face-to-Face Behavior*. New York: Doubleday Anchor.

- Graffi, G. e Scalise, S. (2005). *Le lingue e il linguaggio: introduzione alla linguistica*. 2^a ed. Bologna: Il mulino
- Gregory, M. (1967). *Aspects of varieties differentiation*. Journal of Linguistics, 177-197.
- Grice H. P. 1975: *Logic and conversation*, in Syntax and Semantics, Vol. 3, Speech Acts, ed. by Peter Cole and Jerry L. Morgan, New York: Academic Press, 41-58.
- Gumperz, J. (1971). *Language in social groups*. Standford: Standford University Press.
- Gumperz, J. (1982). *Studies in Interactional Sociolinguistics 2*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hall, R. A. (1964). *Introductory linguistics*. Philadelphia, Chilton Books.
- Halliday M. 1992: *Lingua parlata e lingua scritta*, trad. di A. Dionisi, Firenze, La Nuova Italia.
- Halliday, M. A. K. (1964), *Comparison and translation*, in M. A. K. Halliday, M. McIntosh and P. Stevens, *The linguistic sciences and language teaching*, London: Longman.
- Halliday, M. A. K. (1985). *Spoken and written language*, Oxford: Oxford University Press.
- Harper, D. (2000). Reimagining Visual Methods: Galileo to Neuromancer. In S. a. Denzin, *Handbook of Qualitative Research, 2nd edn.* (pp. 717–732). London: Sage.
- Heiss, C., & Bollettieri Bosinelli, R. M. (1996). Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena. In *Atti del convegno internazionale (Forlì, 26–28 ottobre 1995)*. Bologna: Clueb.
- Heritage (1995). *Conversation Analysis: Methodological Aspects*, in Uta M. Quasthoff (ed.), *Aspects of Oral Communication*, Berlin: De Gruyter, 1995: 391-418.
- Herring, S. C. (2008). *Language and the Internet*. In W. Donsbach (Ed.), *International Encyclopedia of Communication* (pp. 2640-2645). Blackwell Publishers
- Hilgert, José Gaston (2006). *O falante como observador das suas próprias palavras: retomado aspectos metadiscursivos na construção do texto falado*. In: Preti, Dino (org.) (2006), *Oralidade em diferentes discursos*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 161-187.
- Hopper, P. J. e Traugott, E. C. (2003[1993]). *Grammaticalization*. (Cambridge Textbooks in Linguistics.) Cambridge: Cambridge University Press.
- Irvine, J. (2001). *Style as distinctiveness: The culture and ideology of linguistic differentiation*. In Penelope Eckert and John Rickford (eds.) *Style and Sociolinguistic Variation*. Cambridge: Cambridge University Press, 21–43.
- Jakobson, R. (1968). *Child Language. Aphasia and Phonological Universals*, The Hague: Mouton.

- Jakobson, R. (1933 [1981]). *Is the Cinema in Decline?* In Formalist Film Theory.
- Jakobson, R. (1960). Closing Statement: Linguistics and Poetics. In T. Sebeok (Ed.), *Style in Language*.
- Johnstone, B. (2002). *Discourse Analysis*. 1^a ed. Oxford: Blackwell
- Johnstone, B. (2008). *Discourse Analysis*. 2^a ed. Oxford: Blackwell.
- Joos, M. (1962). 1962. *The five clocks*. Bloomington, IN: Indiana University Research Center in Anthropology, Folklore, and Linguistics.
- Jucker A., Ziv Y. (a cura di) 1998: *Discourse markers. Descriptions and Theory*. Amsterdam, Benjamins.
- Jucker, A. H. (2014). *Diachronic corpus pragmatics: Intersections and Interactions*. (Vol. Diachronic Corpus Pragmatics vol. 243 of Pragmatics & Beyond New Series). (A. H. I. Taavitsainen, Ed.) Amsterdam: John Benjamins.
- Koch, I. G. V. (2001). *Desvendando os segredos do texto*. 4^a ed. São Paulo: Cortez.
- Koch, P. (2001a), *Oralità/scrittura e mutamento linguistico*, in *Scritto e parlato. Metodi, testi e contesti*. Atti del Colloquio internazionale di studi (Roma, 5-6 febbraio 1999), a cura di M. Dardano, A. Pelo & A. Stefinlongo, Roma, Aracne, pp. 15-29.
- Koch, P. (2001b). *Lexical typology from a cognitive and linguistic point of view*. In: M. Haspelmath et al., eds., 2001. pp. 1142–1178.
- Koch, P e Oesterreicher, W. (1990). *Gesprochene Sprache in der Romania: Französisch, Italienisch, Spanisch*, Tübingen: Niemeyer, 1990.
- Koch, P. (1986). *Gesprochene Sprache und geschriebene Sprache / Lingua parlata e lingua scritta*, in LRL 1, pp. 189–206.
- Kozloff, S. (1988). *Invisible Storytellers: Voice-over Narration in American Fiction Film*. Berkeley: University of California Press.
- Kozloff, S. (2000). *Overhearing film dialogue*. Ewing, NJ: University of California Press.
- Kroskrity, P. V. (2000). *Regimes of Language: Ideologies, Politics, and Identities*. (ed.). Santa Fe, NM: School of American Research.
- Kyratzis A., Ervin-Tripp S. 1999: *The development of discourse markers in peer interaction*, Journal of Pragmatics, 31, 1321-1338.
- Labov, W. (1966). *The Social Stratification of English in New York City*. Washington: Center for Applied Linguistics.
- Labov, W. (1972). *sociolinguistic patterns*. Philadelphia: University of Pennsylvania.
- Lavinio, C. (1986). *Tipologia dei testi parlati e scritti*. Linguaggi, III (1-2), 14-22.

- Lavinio, C. (2004). *Comunicação e linguagens disciplinares. Per un'educazione linguistica trasversale*, Roma: Carocci.
- Lee, D. (2001). *Genres, registers, text types, domains and styles: Clarifying the concepts and navigating a path through the BNC Jungle*. *Language Learning and Technology* 5 (3): 37–72.
- Leite, M. Q. (2006). *Oralidade, escrita, gênero e mídia: entrelaçamentos*. In: Preti, D. (org.). *Oralidade em diferentes discursos*. São Paulo: Humanitas.
- Leitner, G. (1980). *BBC English and Deutsche Rundfunksprache: A Comparative and Historical Analysis of the Language of the Radio*. *International Journal of the Sociology of Language*, 26(1), 75–100.
- Leitner (1997). *The sociolinguistics of communication media* (pp. 187-204). Oxford, UK and Cambridge, MASS: Blackwell.
- Lenk U. 1998: *Discourse markers and global coherence in conversation*, *Journal of Pragmatics*, 30, 245-257.
- Lenk U. 1998: *Marking Discourse Coherence*, Gunter Narr Verlag, Tübingen.
- Levinson, S. C. (1983). *Pragmatics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Lieberman, C. J. (2011). *Organizational rhetoric: Situations and strategies*. *Journal of Communication*, 61.
- Lima, José Pinto (2007). *Pragmática Linguística*. Lisboa: Caminho.
- Lippi-Green, R. (2012). *English with an accent*. New York: Routledge.
- Lobo, Maria (2013) *Subordinação adverbial*. In Raposo, E. et al. *Gramática do Português*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, pp. 1981-2056.
- Lopes, A. C. M. (2004). *A polifuncionalidade de 'bem' no PE contemporâneo*. A. S. Silva et al (orgs.) *Linguagem, cultura e cognição. Estudos de Linguística Cognitiva*, vol. II. Coimbra, Almedina, 433-458.
- Lopes, A. C. M (2003). *Elementos para uma análise semântica das construções com já*. In I. Castro e I. Duarte (orgs.), *Razões e Emoção. Miscelânea de estudos em homenagem a Maria Helena Mira Mateus*, vol. 1. Lisboa: Imprensa-Nacional Casa da Moeda, 2003, pp. 411-428
- Lopes A.M.C. (1997). *Então: elementos para uma análise semântica e pragmática*, in *Actas do XII Encontro nacional da APL*, vol. 1, Lisboa, Colibri, 177-189.
- Lucchesi, D. (2009). *O português afro-brasileiro*. In Dante Lucchesi, Alan N Baxter, Ilza Ribeiro (orgs.). Edufba.
- Lyons, J. (1977) *Semantics*. Cambridge: CUP.

- MacWhinney, B. (1995). *The CHILDES project – Tools for Analyzing Talk*, 2^a ed. Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- Manoliu, M. (2005). *Discourse and pragmatic constraints on grammatical choices: a grammar of surprises*. Amsterdam; New York : Elsevier.
- Marcuschi, L. A. (2008). *Produção textual, análise de gêneros e compreensão*. São Paulo: Parábola Editorial.
- Marquilha, R. (2013). *A Mudança Linguística*. In Gramática Do Português, ed. Eduardo Paiva Raposo, Maria Fernanda Bacelar do Nascimento, Maria Antónia Coelho da Mota, Luísa Segura, and Amália Mendes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, Vol. 1, pp. 17–45.
- Martin, J. R. (2001). *Language, register and genre*. In Analysing English in a global context: A reader, (eds.) A. Burns and C. Coffin, 149–166. London: Routledge/Macquarie University/The Open University.
- Martin, M. (1955 [2005]). *A linguagem cinematográfica*. Lisboa: Dinalivro.
- Mateus M.H.M & Nascimento F.B. 2005 (a cura di): *A língua Portuguesa em mudança*, Lisboa, Editorial Caminho.
- Mateus M.H.M., Rodrigues C. 2005: *A vibrante em coda no Português Europeu*, in Mateus M.H.M, Nascimento F.B. 2005 (a cura di): *A língua Portuguesa em mudança*, Lisboa, Editorial Caminho, 95-103.
- Mateus, M.H.M., Cardeira E. 2007: *Norma e variação*, Lisboa: Editorial Caminho.
- Melloni, A. (1996). *Facce del “parlato-recitato” nel cinema spagnolo*. In Lo spagnolo d’oggi: forme della comunicazione. Roma: Bulzoni.
- Mendes, J. M. (2015). *Nova & velhas tendencias no cinema portugues contemporaneo*, Biblioteca da Escola Superior de Teatro e Cinema.
- Metz, C. (1964). *Le cinéma: langue ou langage?* Communications, IV, 52 - 90.
- Mills, C. W. (1963). *Power, Politics, and People: The Collected Essays of C. Wright Mills*, edited with an Introduction by Irving Louis Horowitz. New York: Ballantine.
- Milroy, L. (1987). *Observing and analysing natural language: A critical account of sociolinguistic method*. In Language in Society 12. Oxford: Basil Blackwell
- Milroy, J. And Milroy, L. (1999). *Authority in Language*, London: Routledge.
- Milroy, James (1992). *Linguistic variation and change. On the historical sociolinguistics of English*, Oxford, Blackwell. (n.d.).
- Morleo, F. (2011). *Então marcador discorsivo: tra pragmatica e grammaticalizzazione*, in Lingua madre e lingua matrigna. Riflessioni su diglossia, bilinguismo sociale e

- literacy, (a cura di) Antonella De Laurentiis, Gian Luigi De Rosa. Milano: Francoangeli.
- Mortara Garavelli, B. (1997). *Manuale di retorica*. Milano: Bompiani.
- Moura Neves, M. H. (2000). *Gramática de usos do português*. São Paulo: UNESP.
- Naro, A. J. e Scherre, M.M.P. (1996). *Contact with Media and Linguistic Variation*. In Arnold J. et al. (ed.) *Sociolinguistics Variation – Data, Theory and Analysis – Selected papers from NWAV23 at Stanford*. Stanford University. pp. 223-228.
- Nencioni, G. (1976 [1984]). *Parlato-parlato, parlato-scritto, parlato recitato*. In *Strumenti critici*, 29, 1-56; ristampato in *Di scritto e di parlato*. Bologna: Zanichelli.
- Norrby, C. and Warren, J. (2012). *Address practices and social relationships in Europe*, *Language and Linguistics Compass*, 6.4, 225–35.
- Norrick N.R. 2009: *Interjections as pragmatic markers*, *Journal of Pragmatics*, 41, 866–891.
- O’Connell and Kowall (2000) (2004)
- Ochs, E. (1979). *Transcription as Theory*, in E. Ochs and B. B. Schieffelin (eds), *Developmental Pragmatics*. New York: Academic Press. pp. 43–72.
- O’Halloran, K. L. (2004). *Multimodal Discourse Analysis*. London and New York: Continuum.
- Orletti, F. 1994: *Fra conversazione e discorso*, (a cura di), Roma, La Nuova Italia Scientifica, rist. Roma, Carocci, 1999.
- Parisi D., Castelfranchi C. (1979) *Scritto e parlato*. In: Parisi D. *Per un’educazione linguistica razionale*. Il Mulino, Bologna
- Pavesi, M. (2005). *La traduzione filmica Aspetti del parlato doppiato dall’inglese all’italiano*. Roma: Carocci.
- Pavesi, M., & Bernini, G. F. (2004). *Atti del IV congresso della associazione italiana di linguistica applicata*. Perugia: Guerra.
- Pedro, E. R. (1998). *Análise crítica do discurso: uma perspectiva sociopolítica e funcional*. Lisboa: Caminho, pp. 449-575.
- Pedro, E. R. (1996). *Interação verbal*, in Faria, Isabel Hub, Emília Ribeiro Pedro, Inês Duarte & Carlos A. M. Gouveia (orgs.) (1996): *Introdução à Linguística Geral e Portuguesa*. Lisboa, Caminho.
- Pezzatti, E.G. 2001: *O advérbio então já se gramaticalizou como conjunção?*, *DELTA*, vol.17, no.1, p.81-95.
- Piazza, R., Bednarek, M., & Rossi, F. (2011). *Telecinematic discourse: approaches to the language of films and television series*. John Benjamins B.V.

- Poggi, I. 1995: *Le interiezioni*, In L. RENZI *et al.* (a cura di), *Grande grammatica di consultazione*, vol. III, Bologna, Il Mulino, pp. 403 - 425.
- Preti, D. (1997). *O discurso oral culto*. (Org.). São Paulo: Humanitas Publicações.
- Quaglio, P. (2009). *The sitcom Friends vs. natural conversation*. John Benjamins Publishing Company.
- Radtke, E. (1993). *Varietà giovanili*, in Alberto A. Sobrero (a cura di), *Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi*, Laterza, Roma-Bari, pp. 191-235
- Raffaelli, S. (1992). *La lingua Filmata. Didascalie e dialoghi nel cinema italiano*. Firenze: Le lettere.
- Raffaelli, S. (1994). *Il parlato cinematografico e televisivo*. In L. Serianni, & P. Trifone, *Storia della lingua italiana, ii, Scritto e parlato* (pp. 271-290). Torino: Einaudi.
- Raffaelli, S. (2001). *La parola e la lingua*. In G. P. Brunetta (Ed.), *Storia del cinema mondiale* (Vol. V Teorie, strumenti, memorie, pp. 887-901). Torino: Einaudi.
- Raffaelli, S. (2003). *l'italiano nel cinema muto*. Firenze: Cesati.
- Reid, T. B. (1956). *Linguistics, structuralism, philology*, Archivum Linguisticum 8.
- Rey, J. (2001). *Changing Gender Roles in Popular Culture: Dialogue in Star Trek Episodes from 1966 to 1993*. In S. Conrad, & D. Biber (Eds.), *Variation in English: MultiDimensional studies* (pp. 138- 155). London: Longman.
- Richardson, K. (2010). *Television dramatic dialogue : a sociolinguistic study*. Oxford: Oxford University Press.
- Risso, M. S. et al. (2006). *Marcadores discursivos: traços definidores*. In: KOCH, I. G. V. (Org.). Gramática do português falado. vol. IV Campinas: Editora da UNICAMP, p. 21-61
- Rodrigues, A. C. S. (1993). *Língua falada e língua escrita*. In: Preti, D. Análise de textos orais. 5. ed. São Paulo: Humanitas FFLCH/USP. p. 13-32.
- Rodrigues, Dall'Igna A. (1968). *Problemas relativos à descrição do português contemporâneo como língua padrão no Brasil*. Actas do I Simpósio Luso-Brasileiro sobre a língua portuguesa contemporânea. Coimbra. Pp. 41 – 55.
- Romaine, S. (1982). *Socio-historical Linguistics; Its Status and Methodology*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Romaine, S. (2001). *Language in society*. Oxford: University press.
- Romero-Trillo, J. (. (2008). *Pragmatics and Corpus Linguistics: A Mutualistic Entente*. Berlin and New York: Mouton de Gruyter.

- Rossi, F. (1996). Sul linguaggio cinematografico, sulla lingua del film. *Cinema nuovo*, XLV, 38-42.
- Rossi, F. (1999). *Le parole dello schermo. Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*. Roma: Bulzoni Editore.
- Rossi, F. (2002a). *La lingua in gioco. Da Totò a lezione di retorica*. Roma: Bulzoni Editore.
- Rossi, F. (2002b). Il dialogo nel parlato filmico. In C. Bazzanella, *Sul dialogo. Contesti e forme di interazione verbale* (pp. pp. 161-75). Milano: Guerini e Associati.
- Rossi, F. (2002c). Dialecto e cinema. In M. Cortelazzo, C. Marcato, N. De Blasi, & C. G. P. (Eds.), *I dialetti italiani. Storia struttura uso* (pp. 1035-1047). Torino, Utet.
- Rossi, F. (2003). Il parlato cinematografico: il codice del compresso. In Maraschio, & P. Salani, *Italia linguistica anno Mille Italia linguistica anno Duemila. Atti del XXXIV Congresso internazionale di studi della Sli – Società di linguistica italiana* (pp. 449-460). Roma: Bulzoni.
- Rossi, F. (2006). *Il linguaggio cinematografico*. Roma: Aracne.
- Rossi, F. (2007). *Lingua italiana e cinema*. Roma: Carocci.
- Sabatini, F. (1982). *La comunicazione orale, scritta e trasmessa: la diversità del mezzo, della lingua e delle funzioni*. Roma/Bari: Laterza.
- Sabatini, F. (1997). *Prove per l'italiano 'trasmesso' (e auspici di un parlato serio semplice)*, in *Gli italiani trasmessi: la radio*. Atti del Convegno (Firenze, Villa Medicea di Castello, 13-14 maggio 1994), Firenze, Accademia della Crusca, pp. 11-30.
- Samouillan, J. (2004). *Des dialogues de cinéma*. Paris: L'Harmattan.
- Sanga G. (1993), *Gerghi* in Sobrero A. A., Introduzione all'italiano contemporaneo. La variazione e gli usi, Bari, Laterza, vol. 2, pp. 151-189
- Sapir, Edward. (1921). *Language: An introduction to the study of speech*. New York, NY: Harcourt Brace & Company.
- Serianni, L. (2003). *Italiani scritti*. Bologna: Il mulino.
- Sacks Harvey, Emanuel A. Schegloff, (1973), *Opening up closings*, *Semiotica*, vol. 8, no. 4, pp. 289–327.
- Sacks Harvey, Schegloff Emanuel A. and Jefferson Gail. (1974). *A Simplest Systematics for the Organization of Turn-Taking for Conversation*. *Language*, 50 (4), 696--735. Linguistic Society of America. (traduzione italiana: L'organizzazione della presa del turno nella conversazione in *Linguaggio e contesto sociale*, a cura di P. P. Giglioli e G. Fele, Bologna, il Mulino, 2000, pp. 97-135).

- Schegloff Emanuel A., Jefferson Gail and Sacks Harvey. (1977). *The Preference for Self-Correction in the Organization of Repair in Conversation*. *Language*, 53 (2) , 361--382. Linguistic Society of America.
- Schiffrin, D. (1994). *Approaches to Discourse*. Oxford: Blackwell
- Schiffrin, D. (1986). *Turn-initial variation. Structure and function in conversation*. In Sankoff, D. (ed.), *Diversity and Diachrony*, pp. 367-380. Philadelphia: John Benjamins.
- Schiffrin, D. 1987: *Discourse Markers*, Cambridge, Cambridge University Press.
- Schourup, L. 1999: *Discourse markers: tutorial overview*, *Lingua*, 107, 227–265.
- Sebeok, T. A. (org.) 1960: *Style in language*, M.I.T.
- Segura, L. (2015). *Variedades dialetais do Português Europeu*. in *Gramática do Português*. Vol.I. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian pp. 85-142.
- Setti, R. (2001). *Cinema a due voci. Il parlato nei film di Paolo e Vittorio Taviani*. Firenze: Cesati.
- Setti, R. (2003). *Prospettive evolutive della lingua del cinema italiano contemporaneo*. In N. Maraschio, & T. Poggi Salani, *Italia linguistica anno Mille Italia linguistica anno Duemila. Atti del XXXIV Congresso internazionale di studi della Sli – Società di linguistica italiana (Firenze, 19–21 ottobre 2000)* (pp. 461–472). Roma: Bulzoni.
- Simone, R. (1991). il testo che si legge e il testo che si guarda, in “italiano e oltre”, vi, pp. 15-29.
- Simone, R. (1990). *Fondamenti di linguistica*. Bari-Roma: Laterza.
- Simone, R. (2000). *La terza fase. Forme di sapere che stiamo perdendo*, Roma–Bari, Laterza.
- Sinclair, J. (1996). *The search for units of meaning*. *Textus online only*. 9 (1996), N. 1, 1996, 9(1), 1000-1032.
- Sinclair, J.M. (1991). *Corpus, concordance and collocation*, Oxford, Oxford University Press.
- Soares da Silva, A. (2006). *The polysemy of discourse markers: The case of pronto in Portuguese*, *Journal of Pragmatics*, 38, 2188–2205.
- Soares de Barcelos, J. M. (2008). *Dicionário de Falares dos Açores - Vocabulário Regional de Todas as Ilhas*. Coimbra: Almedina.
- Sobrero, A. (1997). *Le telefonate in diretta: struttura, scelte linguistiche e organizzazione conversazionale*, in AA.VV., *Gli italiani trasmessi. La radio*, Accademia della Crusca.
- Sobrero, Alberto A. (1993), *Introduzione all'italiano contemporaneo*, Roma - Bari, Laterza, 2 voll., vol. 2° (*La variazione e gli usi*).

- Sperber, D. & Wilson, D. (1986). *Relevance: Communication and Cognition*. Oxford: Blackwell.
- Swales (2014) [1990]. *Genre Analysis: English in Academic and Research Settings*. In *The Discourse Studies Reader: Main currents in theory and analysis* (eds.) Johannes Angermüller, Dominique Maingueneau, Ruth Wodak. John Benjamins Publishing Company.
- Tannen, D. (2015). *Discourse and Gender*. *The Handbook of Discourse Analysis*, 2nd Edition. (eds.) Tannen, Deborah, Heidi E. Hamilton, and Deborah Schiffrin. Chichester, UK: John Wiley & Sons, Ltd.
- Taylor, C. (2000). Tradurre il cinema. Atti del convegno organizzato da G. Soria e C. Taylor (Trieste, 29–30 novembre 1996). Trieste.
- Trester A.M. 2009: *Discourse marker 'oh' as a means for realizing the identity potential of constructed dialogue in interaction*, *Journal of Sociolinguistics*, 13/2, 147–168.
- Trinh, T. M. (1991). *When the moon waxes red: representation, gender and cultural politics*. New York: Routledge.
- Trudgill, P. (1974). *Sociolinguistics: An Introduction to language and society*. London: Penguin Books.
- Turner, G. (1988). *Film as Social Practice*. London: Routledge.
- Urbano H. 1991: *A alternância de falantes no diálogo*, *Estudos Linguísticos*. Anais dos Seminários do GEL, Franca, v.20, p. 826-833.
- Urbano H. 1999: *Aspectos basicamente interacionais dos marcadores discursivos* in NEVES M.H.M. (Org.). *Gramática do português falado vol.7 Novos Estudos*. Campinas: Editora da UNICAMP, p. 195-258.
- Urbano Hudinilson 1990: *O “acho que” na organização do texto conversacional*. *Estudos Linguísticos*, Anais dos Seminários do GEL, Bauru, v.19, p. 633-640.
- Valentini, C. (2009). *Creazione e sviluppo di corpora multimediali. Nuove metodologie di ricerca nella traduzione audiovisiva*. Tesi di dottorato. Università di Bologna.
- Van Dijk, Teun. A. (2015). *Critical Discourse Analysis*. In D. Tannen, D. Schiffrin & H. Hamilton (Eds.), *Handbook of Discourse Analysis*. (pp. 352-371). Oxford: Blackwell, 2001. New version in Second Edition of the Handbook, 2015. (pp. 466-485). Wiley
- Van Dijk, Teun. A. (2008). *Discourse and Context. A sociocognitive approach*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Van Dijk, Teun. A. (1985). *Dialogue as discourse and interaction*. In van Dijk, (Ed.) *Handbook of Discourse Analysis*. Vol. 3, pp. 1-11. London: Academic Press.

- Van Dijk, Teun. A. (1977). *Text and context. Explorations in the semantics and pragmatics of discourse*. London: Longman.
- Vercauteren, A. (2011). Estruturas com é que em variedades não standard do PE. *XXVI Encontro da Associação Portuguesa de Linguística* (pp. 574-588). Lisboa: APL.
- Villarejo, A. (2007). *Film studies. The basics*. New York: Routledge.
- Wales, K. (2001). *A Dictionary of Stylistics*. New York: Routledge.
- Wardhaugh, R. (2002). *Understanding English Grammar: A Linguistic Approach*. Wiley-Blackwell.
- Wardhaugh, R. (1985). *How Conversation Works*. London: Basil Blackwell.
- Wardhaugh, R. (1993). *Investigating language. Central problems in linguistics*. Oxford: Blackwell.
- Wardhaugh, R., & Fuller, J. (2014). *An Introduction to Sociolinguistics, Seventh Edition*. John Wiley & Sons, Inc.
- Werlich, E. (1976). *A Text Grammar of English*. Heidelberg: Quelle & Meyer.
- Wildfeuer, J. (2014). *Film Discourse Interpretation Towards a New Paradigm for Multimodal Film Analysis*. New York: Routledge.
- Wilhelm, Eberhard Axel (1976). *Tás bom, pá? tentativa de ensaio linguístico*. Revista da Faculdade de Letras de Lisboa, IV s., nº 1 p. 221-246.
- Yamazaki, S., and R. Sigley (2013). *Preface: Approaching variation*. In *Approaching language variation through corpora*. A festschrift in honour of Toshio Saito, ed. S. Yamazaki and R. Sigley, 17–22. Bern: Peter Lang.
- Yule, G. (2006). *Introduzione alla linguistica* Bologna, Il Mulino (prima stampa 1997).
- Yule, G. (2003) *The Study of Language*. Cambridge University Press.
- Yule, G. (1996) *Pragmatics*. Oxford University Press.
- Zuliani, A. (2013). “A construção dialógica de Non ou a Vã Glória de Mandar Análise de uma conversação entre um mestre e os seus discípulos no cenário da guerra colonial” in *Filmes Falados: Cinema em Português*, V Jornadas. Autores: Frederico Lopes, Ana Catarina Pereira (Eds.).

Dizionari consultati:

- Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda (2004). *Novo Dicionário Aurélio de Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira (CDROM).

Houaiss, Antônio (2001). *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa*, Rio de Janeiro: Editora Objetiva (CDROM).

Nogueira, Rodrigo de Sá (1960). *Dicionário Ronga-Português*. Lisboa: Junta de Investigações do Ultramar-Centro de Estudos Políticos e Sociais.

Casteleiro, J. M. (Coord.) 2001 — *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, Lisboa, Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo.

Praça, Afonso (2001). *Novo Dicionário do Calão*. Lisboa: Editorial Notícias.

Dicionário da Língua Portuguesa 2006, Porto, Porto Editora.

Grammatiche consultate:

Cunha C. e Cintra L. *Nova Gramática de Português Contemporâneo*, Lisboa, Sá da Costa, 1984.

Raposo, Eduardo Paiva et alii. *Gramática do Português – Volume I, II*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2013.

Bechara, Evanildo. *Moderna gramática portuguesa*. 37a ed. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2009.

Cuesta, Pilar Vasquez; LUZ, Maria Albertina Mendes da. *Gramática da Língua Portuguesa*. Lisboa: Edições 70, 1980.

Mateus, Maria Helena Mira et alii. *Gramática da língua portuguesa*. VI ed. Lisboa: Caminho, 2003.

Vilela, Mário. *Gramática da língua portuguesa: gramática da palavra: gramática da frase: gramática do texto/discurso – II ed*. Coimbra: Almedina, 1999.

Lista film e abbreviature

- 1939 – Aldeia da Roupa Branca – (ARB)
- 1942 – O pátio Das Cantigas – (OPC)
- 1943 – O Costa do Castelo – (OCC)
- 1944 – A menina da Rádio – (AMR)
- 1950 – O grande Elias – (OGE)
- 1952 – Saltimbancos – (SBS)
- 1953 – Rosa da Alfama – (RDA)
- 1963 – Os verdes anos – (OVA)
- 1971 – Uma abelha na chuva – (UAC)
- 1972 – Fragmentos de uma filme esmola – (FFE)
- 1989 – O Sangue – (OSE)
- 1989 – Recordações Da casa amarela – (RCA)
- 1995 – A comédia de Deus - (ACD)
- 1996 – Adeus Pai – (ADP)
- 1998 – Zona J – (ZOJ)
- 2005 - Portugal S.A. – (PSA)
- 2007 – O Julgamento – (OJM)
- 2010 – A Bela e Paparazzo – (ABP)
- 2012 – Tabu – (TBU)
- 2014 – Os gatos não têm vertigens - (OGV)



Tesi per il conseguimento del titolo di Dottore di Ricerca

*Il parlato filmico
nel cinema portoghese:
un'analisi linguistica*

CORPUS FILMICO

Dottorato in
“Lingue e culture moderne e classiche”

Tutor: Prof. Gian Luigi De Rosa (Università del Salento)

Tutor: Prof.ssa Esperança Cardeira (Universidade de Lisboa)

Dottorando: Francesco Morleo

A.A. 2016/2017

Indice

1939 – Aldeia da Roupa Branca – (ARB).....	3
1942 – O pátio Das Cantigas – (OPC).....	21
1943 – O Costa do Castelo – (OCC).....	47
1944 – A menina da Rádio – (AMR).....	83
1950 – O grande Elias – (OGE).....	114
1952 – Saltimbancos – (SBS).....	146
1953 – Rosa da Alfama – (RDA).....	162
1963 – Os verdes anos – (OVA).....	178
1971 – Uma abelha na chuva – (UAC).....	191
1972 – Fragmentos de uma filme esmola – (FFE).....	198
1989 – O Sangue – (OSE).....	214
1989 – Recordações Da casa amarela – (RCA).....	231
1995 – A comédia de Deus - (ACD).....	253
1996 – Adeus Pai – (ADP).....	271
1998 – Zona J – (ZOJ).....	286
2005 - Portugal S.A. – (PSA).....	308
2007 – O Julgamento – (OJM).....	403
2010 – A Bela e Paparazzo – (ABP).....	419
2012 – Tabu – (TBU).....	451
2014 – Os gatos não têm vertigens - (OGV).....	466

Film completati con divisione delle battute e riferimenti dei personaggi: 4 (O Pátio das Cantigas; A menina da Rádio; A Rosa de Alfama; Uma abelha na chuva).

ALDEIA DA ROUPA BRANCA

- 1 V1 (F.A1.U.) Adeus, ó Gracinda! Adeus, ó flor!
- 2 V2: Do caniço, quer casar não tem derriço.
- 3 V1 (F.A1.U.) A ti, derriços não te faltam.
- 4 V1 (F.A1.U.) Ó Luís, olha essa roda dianteira, homê que ainda te pode haver alguma.
- 5 V1 (F.A1.U.) É esta, ó Gracinda?
- 6 V2: É essa mesma.
- 7 V1 (F.A1.U.) Mas eu não vejo nada.
- 8 V2: Agora também é não, mas se a visses ainda agora, era assim... Inté fazia impressão,
- 9 a andar à roda.
- 10 V1 (F.A1.U.) Raios te parta! Estás sempre c'a carinha na água.
- 11 V2: A cara, os braços, e as pernas. E qando a ribeira assobe...
- 12 V1 (F.A1.U.) Aqui é que te morde.
- 13 V2: É, é. Graças a Deus não pus adubo. Não me morde nada.
- 14 V1 (F.A1.U.) Aqui, aqui é que te dói, mas minha rica, esfrega o braço com arnica.
- 15 V2: Que queres tu dizer com isso, ó mê espantalho?
- 16 V1 (F.A1.U.) Olha, está à vista. Carros que eu guio vão de cagulo todas as viagens. E já
- 17 não cabe mais pessoal.
- 18 V2: Que tenho eu com isso? Os carros são meus, porventura? O negócio é meu?
- 19 V: Não que não é. É do Jacinto qu'é como se fosse teu pai. Olha p'aquele cocheiro.
- 20 Compara, anda. Ó raparigas, digam lá vocês s'aquilo qu'ali vem não parece o comboio de
- 21 Chelas.
- 22 V: Ó Luís, vamos embora.
- 23 V: Adeus, ó Gracinda!
- 24 V: Olha, espera aí, homê! Pega lá isto.
- 25 V: Isto o quê?
- 26 V: Este naco de sabão.
- 27 V: Para qu'é qu'eu quero isso?
- 28 V: É para o limberes, enquanto o lembes estás calado e não dizes parvoêras.
- 29 V: Pois sim minha rica, esfrega o braço com arnica. (Eh) cá vos guio.
- 30 V: Lá que o Luís disse bem, disse. Olha pr'àquilo, e o raio do Chitas trata a gente mal
- 31 ainda por cima.
- 32 V: E está sempre bêbedo, que eu, o tio Jacinto nunca me fez mal. Mas por causa do
- 33 Chitas, só se não tenho lugar no carro da Viúva, é que vou nos carros dele.
- 34 V: Olha pr'àquilo, agora o russo com uma joelheira destas. Mas que raio de vida. O meu
- 35 melhó cavalo, um alimal que era como uma torre. Ó seu alma danada, atão você não
- 36 tinha mãos pa sigurar o cavalo?
- 37 V: O cavalo é velho, vai à missa, o alcatrão escorrega.
- 38 V: E o vinho, seu alma do diabo, o vinho não escorrega, não?
- 39 V: Pois escorrega, vossemecê sabe muito que escorrega. Se calhar não gosta dele?
- 40 V: Olhe, o que eu le sei dizer é qu'isto vai mal. Tire-me o freio à besta, sua besta. Eu tou
- 41 farto de le dizer que quero que tirem o freio aos alimaís. Na... Eu tenho de pôr um freio a
- 42 isto, quando não, o negócio vai-me por ág(u)a abaixo. Olhe que nesta viagem só há cinco
- 43 passages, isto não chega, a bem dizer, pr'à ração das bestas, óviu?

ALDEIA DA ROUPA BRANCA

44 V: Corta-se-lhes na reção, o tempo vai para economias.
45 V: E as carroças do raio daquela velha vêm sempr'à pinha, entende? Todos os dias vai
46 pra ela uma freguesa qu'era minha, óviu? Ó J'quim! Ó Maneli!
47 V: Pronto, pronto.
48 V: Que raio é que vocês 'tão aí a fazer, seus calaceirões, seus ralaços? Vão já limpar os
49 alimais. A esta a hora a Viúva já tem as bestas limpas e à manjedeira. Corja! Canso-me
50 aqui de gritar, inté tenho a boca seca.
51 V: O que calhava agora era uma pinga, ó patrão. E sou eu que lha vou buscar.
52 V: Eh lá, teré-peté nã enche barriga, vão mas é levar esses alimais a buber.
53 V: A buber.
54 V: Ó patrão, vá p'ó conselho do Chitas, vo'mecê a gritar não governa a vida e sec'a goela.
55 V: Isto é que 'tá um passe, isto é que 'tá um passe. S'ó meu filho aqui estivesse... Esse
56 tem o meu sangue. Iss' é qu' é um cochêro, ninguém lhe bota a perna adiante. Raios parta
57 a mania que le deu p'ós austomóveis. Deu-lhe para chofer. Andar a aturar os outos e o
58 cheiro do pitról ou da gasolina, ou lá o que raio é. Eu nem sei com' ele gosta. A mim inté
59 m' injoa. Mas isto nã vai assim, não vai porque eu nã deixo. O raio da Viúva rouba-me a
60 freguesia po' malas-artes. Atão há-de ser só ela a medrar, a medrar, e a gente fica pr'aqui
61 a chuchar no dedo? Não, qu'eu não deixo.
62 V: Apoiado, patrão.
63 V: Ora, ela vai ver com'eu a tramo. Sim, porque eu sou um...
64 V: Um quê?
65 V: Eu sou um industrial, óviu?
66 V: Vossemecê lá sabe.
67 V: É como canta. O meu pai também tinha carroças e a mim nasceram-m'os dentes nisto.
68 Ela qué dá cabo de mim, pois vai ver. Olhe, nem é pr'amanhã, nem é pra logo, é pra já!
69 Sim, porque eu não sou pr'aqui nenhuma besta, eu sou um industrial. Ora, vá-m'aí
70 arranjar um bocado de papel, ó seu bêbedo.
71 V: Tem piada? Tu se calhar nasceste em Lisboa, ó Zé.
72 V: Pois olha, já vai para seis anos que por lá ando. É como se fosse de lá. Olha, olha que
73 aquilo sempre é terra onde os carros não têm bestas à frente.
74 V: É? Se calhar é porque vão lá dentro.
75 V: Ó isso! Também tens sempre uma demasia pronta.
76 V: Ó Zé, puxa essa pala mais pròs olhos, homê.
77 V: P'ós olhos?
78 V: Sim, p'à esquerda. Isso. Ai Zé, agora é que tu tás mesmo lindinho pá... Ó Zé, nã fiques
79 amuado comigo, homê. Nã vale a pena. Nã ganhas nada com isso.
80 V: Eu nã fico amuado, mas nã gosto de brincadêras.
81 V: Olha lá!
82 V: Qu' é que queres?
83 V: Tens visto o Chico?
84 V: Quem, o filho do teu padrinho? Tenho. Ele agora é praça na Estrela. Olha, 'inda outro
85 dia estivemos os dois a ouvir cantar o fado. Cantava a rapariga dele.
86 V: A rapariga dele? Quem é?

ALDEIA DA ROUPA BRANCA

87 V: A Maria da Luz. Sabes lá! Aquilo é qu'ê uma fadista de verdade, uma cultivadora
88 qu'aquilo... É sublime. Pois o Chico tá com ela, está. É claro, ela tem um bom... Um tipo
89 que está cheio de pastora que não lhe falta com coisíssima nenhuma. Mas o Chico qu'ê
90 cá da pioria é quem se goza daquilo.

91 V: 'tás-t'a rir?

92 V: Vossemecê tem jeito prò desenho.

93 V: E s'ê lhe digo que você é um estúpido? Eu andei na mestra. Isto que aqui está são
94 letras. "Dez tostões..." Olha, falta o barrete no "ó". "Dez tostões a menos nas passagens."
95 Tá bem bom, e vai já p'à porta do pátio.

96 V: Tá bom, ou não tá? Ó Sô Chitas, você amanhã nem se entende c'a freguesia. Há-de
97 ser assim à bichinha. Ê sempre quero ver agora, qu'eu era pr'aqui alguma cavalgada
98 sabe, mas enganaram-se porque eu cá sou um...

99 V: Já sei, é um industrial.

100 V: Nem mais nem menos. É isso me'mo.

101 V: É claro que, quando ele quer também bota a sua cantiga. Com uma mestra daquelas,
102 'tás a ver.

103 V: Tou a ver, tou.

104 V: Olha lá, olha qu'isto é à minha custa.

105 V: Adeus ó rapaz! 'tás todo airoso. Tu q(o)ndo vens à terra, vens todo a extraluzir, todo
106 cheio de cirólio.

107 V: Adeus ti Simão!

108 V: Adeus! E tu, ó rapariga, vê se vais pra casa, porque vai pra lá o diabo com o teu
109 padrinho.

110 V: Porquê?

111 V: Sei lá porquê! Mas como tu tens mão nele, vai lá p'que está pra lá a berrar c'os criados
112 qu' inté parece...

113 V: Estimei ver-te.

114 V: Também eu. E óvir-te.

115 V: Menos dez tostões é quase metade. Aí tio Jacinto duma cana.

116 V: Desta feita é que tu e a tua mãe cheiram, ó Luís.

117 V: Eu, havia de ser um carro de graça, se não mandam esse velho maluco de pernas ao
118 ar, eu sei o que...

119 V: Rapaz, que estás tu aí a pôr?

120 V: Nabiças.

121 V: Põe cinoiras, rapaz. Tu bem sabes qu'o pé dos grelos ficam sempre as cinoiras, homê.
122 Põe cenouras, anda homê.

123 V: Sua benção, padrinho.

124 V: Deus t' abençoe.

125 V: Qu'ê que vossemecê tem?

126 V: Estas coisas fazem-me uma sede cá por dentro. Ó Gracinda, dá cá daí o canjirão.

127 V: Porqu'ê que vossemecê tá a virar a cara?

128 V: Enche lá, anda, enche lá. Já tá cheio?

129 V: Nã senhor, atão vossemecê nã vê?

ALDEIA DA ROUPA BRANCA

130 V: Não posso ver.
131 V: Mas porquê é que vossemecê tá a beber c'os olhos fechados?
132 V: Ó mulher, foi conselho do médico. Ele disse-me assim, "Ti Jacinto, vinho nem vê-lo!" E
133 agora é isto, eu pa beber uma pinga, tapo os olhos.
134 V: Pois olhe que me'mo com os olhos fechados vossemecê não mete p'lo nariz, não.
135 V: Já sabe o caminho. Olha lá, tu viste o anúncio?
136 V: Vi, s' senhor.
137 V: E que tal?
138 V: tá bem.
139 V: Esse maroto do Chitas espantou-me a freguesia toda, mas hei-de ser eu que hei-de
140 prantar outra vez à força, em riba das minhas carroças. Sim, porque eu sou um industrial,
141 entendis? Já o mê pai era como eu, um industrial. Tanto assim, que no recibo da Décima
142 lá vem sempre, contrubuição industrial.
143 V: Sim, senhor. Ó rapaz, que falta de jêto. Ah, que coisa! Isto aqui quem vinha dêtar a
144 mão a tudo era o Chico. Porquê é que vossemecê não vai a Lisboa buscá-lo, padrinho?
145 V: Eu? Eu quero lá nada com esse malvado. Era o que faltava. S'eu tinha qu'ir a Lisboa
146 pedir p' amor de Deus a um filho pa me vir ajudar. Tu não me conheces. Eu tou velho mas
147 tenho munta ralé<rgp>. Foi-s' imora, foi-se imora, acabou-se. Se quiser voltar que volte,
148 nanja<rgp> qu'eu peça nada àquele maroto.
149 V: Mas nada menos disso. É um cabeça de nabo<rgp>. Mas o padrinho tá cansado, o
150 Chico se viesse é que salvava isto. Eu bem sei que vossemecê já ã tá em idade de fazê
151 viagens, d'andar lá por Lisboa à cata<gr> dele, mas...
152 V: Ó Gracinda, e se fosses tu que lá o fosses buscar? E se le dissesses... Olha tu, tu é
153 que podias lá ir.
154 V: Eu? Vossemecê quer?
155 V: Mas qu'ele não saiba que vais de mê mando.
156 V: Lá isso eu não le dizia. Mas já vê, custa-me ir agora a Lisboa precurá-lo.
157 V: Mas então se não fores tu, quem há-de ser? Faz-m' isto.
158 V: Raio da hortaliça! Não há dúvida, padrinho, que isto não vai sem mãos d'homê macho. E
159 já da certa vou a Lisboa precurar o Chico.
160 V: Vais? Que Deus te pague...
161 V: Vou, mas olhe qu'é por 'mor de vo'mecê. De vo'mecê e... das hortaliças.
162 V: Isto é que está uma vida, hã? Não s' engata<gr> nada.
163 V: Fregueses visto, ainda hoje não m' estreei.
164 V: S' isto continua assim, vendo o carro e volto prà terra.
165 V: Tu tinhas coragem de deixar a Maria da Luz, ó Chico?
166 V: É ainda o que me prende cá. Se não fosse ela, já tinha abalado<gr>.
167 V: Ah, és tu? Como vieste aqui parar?
168 V: Isso também eu qu'ria saber. Há três dias que ã faço outra coisa senão andar à tua
169 pergunta por toda parte. No zimbório um chofer disse-me assim: "Precure-o aí num
170 desses sítios onde se canta o fado". Eu sei lá? Ele canta-se em toda a parte! Ora, porque
171 não veio o teu pai pra passar estes trabalhos? Tu a ele é a quem fazes falta, ã já a mim.
172 V: Vem daí comigo. Ora vamos lá a saber, foi o velho que te disse pra cá vires?

ALDEIA DA ROUPA BRANCA

173 V: Quem haverá de ser?
174 V: Pra quê?
175 V: Pra amor de quê? Tu não enxergas?
176 V: Eu não.
177 V: É que aquilo vai-se tudo por água abaixo<gr>. Aquilo se tu não vais, é como sabão em
178 água corrente, derrete-se. O Chitas é um bêbedo, as carroças vão e vêm vazias, a Viúva
179 mai o Luís fazem pouco do velho. Não se paga a quem se deve. Inté<pop> aos alimais se
180 corta a reção.
181 V: Os animais não têm culpa.
182 V: Coitadinhos! O macho branco qu' é da nossa criação, anda c' umas olheiras qu' inté
183 parece que tem um desgosto de família.
184 V: O qu' é que queres que les faça?
185 V: Que quero que le faças? Que vás pr'ali, prò qu' é teu. Olha, eu 'inda otro dia disse ao ti
186 Simão, enquanto tu não te puseres à frente das carroças, aquilo não anda. O tê pai bem se
187 farta de ralhar c'a criadage, ora... É como chover no molhado. O que faz falta ali é um
188 homê. Ai, um homê faz muita falta!
189 V: Eu já não m'entendo com aqueles alarves<gr>.
190 V: Eu já sei que a gente semos uns brutos.
191 V: Mas isto não é contigo. Vamos embora.
192 V: Sabes uma coisa? É por tu seres mais esperto que devias ir prà terra. Tu ias e eu
193 tenho cá na minha ideia, qu'assim como tê carro anda sem alimais, também a gente podia
194 arranjar uma fábrica de lavar a roupa sem pessoa.
195 V: Tás maluca.
196 V: Não tou. A mim já me disseram que há...uma máquina<pop> onde se deita a água,
197 sabão e clarete. Dá-se a uma manivela, aquilo começa a deitar fumo...e saem os lençóis
198 lavados do outro lado. Tu ris-te?
199 V: Acho piada<gr>! Entra rapariga.
200 V: Pois sim, vai-te rindo, mas quem s' há-de rir no fim é o Luís.
201 V: O Luís?
202 V: O Luís sim, o filho da Viúva, o qu' é que tu pensas? Ele já anda a deitar o olho pàs
203 terras d' tê pai!
204 V: Nas terras do meu pai? Homessa! As terras são do meu pai, hão-de ser minhas! Isso
205 tinha que ver! Não pega.
206 V: Não pega? Diz-le que não.
207 V: Não pega<gr> é o carro.
208 V: Ó Chico, em que se parece uma viúva c' uma nabiça?
209 V: Sei lá!
210 V: É que ambas têm a raiz debaixo da terra. O marido já está nos torrões há cinco anos, e
211 a Viúva anda lá fresca que parece roupa a corar. Ela anda à roda<gr> d' tê pai... O
212 padrinho vê-se só, coitado, não pode com a carga e... Qualquer dia juntam as bestas e as
213 carroças e òs depois juntam-s' eles. E quem fica na mó de cima é o Luís. Pudera, que é
214 esperto!

ALDEIA DA ROUPA BRANCA

215 V: Tu não me digas isso nem a brincar. O Luís que nunca foi homem pra mim, ficar-se a
216 rir? Eu até me danava.

217 V: Pois se não l' acodes, é o que terás que ver.

218 V: Ah, mas isso não vai assim. As minhas ricas terras prò Luís? Até o diabo se ria.
219 Amanhã dou uma saltada<rgp> à terra. Vou-te buscar à estalage. O carro também precisa
220 de ir prà oficina.

221 V: Ó pai!

222 V: Quim é?

223 V: Sou eu, o Chico.

224 V: Ah, Chico!

225 V: Eh, pai!

226 V: Anda cá, rapaz!

227 V: Você está bom? Está rijo<rgp>? Você está cada vez mais novo.

228 V: Ó Jo'quim, chegou o Chico! Eh rapazes, chegou o Chico! Ó Maria, chegou o Chico!

229 V: O quê? Já chegou o Chico? Ó tia Joaquina, já chegou o Chico.

230 V: Ai já chegou o Chico? Ó João, já chegou o Chico.

231 V: Já chegou o Chico, ó rapazes.

232 V: Já sabes, ó Simão? Chegou o Chico.

233 V: As mulheres são danadas.

234 V: Ai chegou o Chico? Pois atão, assoiem-se lá a este guardanapo. Vai lá pôr isto à porta.

235 V: Chega pra ele e prò pai.

236 V: Ora tome, qu'é pr' aprender!

237 V: Anda lá, Palmira! Tás-te a encolher por causa da cria, já sei... Olha pra isto! Atão isto é
238 lête que chegue pr' alguém?

239 V: O quê? Mai barato 'inda do que eu?

240 V: Quinze tostões<rgp> está lá escrito, vi eu.

241 V: Ai a grande desavergonhada! Ela quer a guerra? Pois terá a guerra. Eu abato 25
242 tostões<rgp>, e òs despois sempre quero ver o qu'é qu'ela faz.

243 V: É preciso ver, pai.

244 V: Qual ver, nem qual carapuça. Então eu sou lá homem pra ficar por baixo da Viúva?
245 Homessa!

246 V: Atão, deste leitinho ou não, minha esperta? Ó padrinho, o qu'é preciso é a casa fazer
247 serviço melhor qu'a Viúva. Não te parece, Ó Chico?

248 V: Tá visto.

249 V: E se às freguesas velhas, a gente desse de prémio um café quente em chegando a
250 Carriche?

251 V: Lembras bem. E às novas?

252 V: Ó Jaquim, leva daqui a vaca. Coisa mais rija<rgp>, um copo de bagacêra. Ó Faustino,
253 mandrião<rgp>, leva este leite lá prà cozinha, anda. Escusas de tar a gritar que a mim não
254 m'intrujas<gr>. Vês, que tens ovo pr' amanhã, minha esperta. E o Chitas na rua, mal-
255 encarado, calacêro<rgp>, ele e os que forem com'a ele.

256 V: Coitado! O Chitas é velho na casa, homem.

257 V: Deixe cá isso comigo, pai. Eu o meterei na boa razão.

ALDEIA DA ROUPA BRANCA

258 V: Assim é qu'ê gosto de t' óvir falar, ó Chico. Ó padrinho, deixe-o dispor a ele. Olhe qu'
259 isto na vida é como nas galinhas: sem galo novo ã nascem pintos.
260 V: Dá cá a malha<rgp>. Ora, agora é que se vai ver quem é o homê. A malha já está na
261 mão, quem é que brinca? Vocês pelos modos que parece que arrecuam pa trás.
262 V: A como é o ponto?
263 V: Um decilitro. Cada litro são dez pontos e é pra quem quer.
264 V: És muito esperto, queres é uma taça de graça.
265 V: Com aquele que ali vem, é que tu não te metes.
266 V: Quem?
267 V: Boa tarde, rapazes.
268 V: Boa tarde.
269 V: Boa tarde, ó Chico!
270 V: Estávamos nós aqui a dizer que és um grande jogador da malha<rgp>.
271 V: Às vezes são mais as vozes... Eu não me temo de ti. Queres experimentar?
272 V: Anda, ó Chico! Avinça com ele, homem.
273 V: Já não pego numa malha<rgp> há muito tempo, mas se tu queres... As malhas<rgp>
274 estão ali. É uma questão de pôr os paulitos em pé, não é tarde nem é cedo.
275 V: Vamô<pop> lá.
276 V: Toma.
277 V: Ó filho, estás um podão<cl> autêntico.
278 V: Esta foi um bocadinho melhor.
279 V: O Luís é um barra<cl>, agora o Chico vê-se mesmo que está destreinado. V: Pois sim,
280 mas vai à frente. Falta-lhe só um ponto pra ganhar, e ao Luís faltam-lhe três.
281 V: Foi leiteira<cl>! Escorregou-lhe a malha da mão.
282 V: Vê lá, não deites o paulito abaixo, paga-se ao tempo.
283 V: Bem sei.
284 V: Agora pra ganhares tens que deitar o paulito abaixo e roubar-lhe o ponto. Olha que te
285 faltam três.
286 V: Ó compadre, se calhar quer contar o padre nosso<gr> ao vigário, não!
287 V: E atão?
288 V: Se com a rédea na mão és a mesma coisa, podes voltar pra onde vieste.
289 V: Não admira que tu ganhes, não fazes outra vida. Vamos embora, anda daí.
290 V: Não vou, fico a ver jogar o Luís.
291 V: Ó Chico! 'tás triste, homê, foi por perderes à malha?
292 V: Eu? Tás doido. O qu' eu estou é farto disto. Ao menos em Lisboa, ao domingo, há onde
293 a gente se divirta. Se m' apanho lá outra vez, 'inda julgo qu' é mentira.
294 V: Tira o dedo do nariz, Faustino! Os pastores não metem o dedo no nariz. Tu, Júlio, anda
295 pr'aqui. Sempre tou pra ver se vocês fazem sujêra no dia da festa. E se calhar já andaram
296 por aí a badalar<gr>.
297 V: Eu cá não disse nada.
298 V: Nem eu.
299 V: Nem eu.
300 V: Nem eu.

ALDEIA DA ROUPA BRANCA

301 V: Olhem, qu'isto vai ser o grande espanto da festa deste ano, hã? Porque ninguém
302 espera. Òs despois, o ti Jacinto dá uma prenda a cada um. Vá lá ver. Uma, duas, entra
303 agora tu, Gertrudes.
304 V: Porque andas triste pastor Junto da minha beleza? Já me perdeste o amor? Tu nã vês
305 que eu sou princesa e tu um pobre pastor vem confessar-me a verdade que o teu coração
306 encerra.
307 V: Agora tu Faustino.
308 V: Rala-me tanta saudade do meu gado e mais da serra já não aturo a cidade.
309 V: Ah, s'isso fosse verdade!
310 V: Quero voltar à minha terra.
311 V: Vou já fazer-te um feitiço que eu sou fada e sabichona.
312 V: Toma cuidado com isso, ó Princesa Magalona.
313 V: Para trás bruxa malvada. Contra mim anjo do Céu feitiços não podem nada e quem
314 manda aqui sou eu.
315 V: Digo-te aqui nesta hora.
316 V: Escusas de te cansar que este pastor vai voltar pó pé da sua pastora.
317 V: Prega-lhe agora, ó Zé.
318 V: Nós os anjos do Céu mandamos mais do que tu podes meter os bruxedos bem dentro
319 do teu baú.
320 V: O que é isto, Ó Gracinda?
321 V: Também tavas óvir?
322 V: Parece uma peça de teatro.
323 V: É a nova história da Princesa Magalona qu'eu comprei em Lisboa. Isto só sabem os
324 amigos, hã? No dia da festa à Senhora do Sardão, arrebenta<gr> esta novidade. E a
325 Viúva mai o Luís vão-se danar d' inveja.
326 V: E tu é que ensinas o pessoal, hein? E esta, o que é?
327 V: Esta é o anjinho, atão nã se vê logo? Ó Júlia, vai levar a menina à mãe. Ai que rica
328 filha! Vá, vão-se despir.
329 V: E como é a história?
330 V: É uma princesa que é bruxa, e faz bruxedos a um pastor pra ele ficar ao pé dela. Mas
331 os anjos é que nã deixam. O pior é a música, aqui o Zé não há maneira de a aprender.
332 Ora toca lá.
333 V: Deixa cá ver isso a ver se ainda m' alembro.
334 V: E como é qu'acaba a história, ó Gracinda?
335 V: Nã vês tu que os anjos querem que o pastor volte prà terra pra fugir aos feitiços da
336 princesa. Por fim o pastor volta e acaba por casar com uma pastora.
337 V: É d'escacha<gr>!
338 V: tás-te a rir mas é verdade. As princesas da cidade, fica tu sabendo, nã valim as
339 mulheres com' as nossas.
340 V: As princesas da cidade... Ó Gracinda, tu lembras-te daquela cantiga que cantavas
341 quando eras miúda
342 V: Ora toca lá.
343 V: Oiça lá, ó Sô Vicente, o que nós queremos é bons foguetes.

ALDEIA DA ROUPA BRANCA

344 V: E todos de três respostas.
345 V: Quanto mais respostas, melhor. E à noite, prò fim da festa, uma peça de fogo preso.
346 Carroças a correr umas atrás das outras, rebentam todas e no fim só fica uma com
347 machos e tudo. E em luzes encarnadas este letreiro... "Vivà Viúva Quitério e Filho". Tá
348 bem?
349 V: Está. É tudo uma questão de preço. Com machos é mais caro.
350 V: Atão porquê?
351 V: Não vê vossemecê que as bestas em fogo preso levam muito mais enxofre<cl>, se não
352 há quem as segure...
353 V: Coisa de arromba.
354 V: Tá-se bem, não diga mai nada. Fique descansado que há-de ser bem servido.
355 V: Adeus!
356 V: Haja saúde!
357 V: Saudinha, obrigada.
358 V: Até à prumeira.
359 V: Então, já combinaste tudo?
360 V: Já, mãe.
361 V: E quanto?
362 V: Até dez notas.
363 V: Isso é caro como fogo.
364 V: Qual! 'inda temos qu' arranjar uma música de fora da terra. Então é qu' o Jacinto vai
365 ficar de cara à banda.
366 V: Duas mús'cas? Tu estás doido, onde isso iria parar. A nossa chega muito bem. Ando
367 há seis meses a ensaiar uma marcha qu' até faz impressão. Tchim! Tchim! Tatchim! Volta
368 que não volta pum! É uma punhada seca no bombo qu' até a gente estremece por dentro.
369 V: Ó mãe, acredite... Que s'a gente lhe prega<gr> duas músicas, então é qu' eles ficam
370 de cara à banda.
371 V: Não te dê esse cuidado. Quando o teu pai morreu fiquei a braços com a casa e vocês
372 dois. Criei-te a ti e ao outro filho que Deus levou. Uma viúva e dois filhos. E nunca por
373 nunca ser, me temi do Jacinto, e dei cabo dele. O qu' ele quer é vinho.
374 V: Esse puxador está largo, ó Manel. Dá-lhe mais uma volta.
375 V: Não é preciso, tá em boa conta<gr>.
376 V: Faz o qu'eu te digo e dá ao diabo o que sabes.
377 V: Assim? Vo'mecê não vê que fica curto?
378 V: Tá bem. Deixa-o lançoar, homem. Ele não pesca nada disto<gr>. Eh Sô Chitas, quero
379 o russo à galera grande, emparelha melhor c'ó cavalo velho.
380 V: O russo e o cavalo velho? Você está a reinar<gr>, Sô Chico. Eh, rapazes! O russo com
381 o cavalo velho, só a reinar<gr>!
382 V: Eu não reino<gr> aqui dentro, ouviu? Estou a dar ordens e você tem de fazer aquilo
383 qu'eu digo!
384 V: Pra dar ordens é preciso saber! Você sabe d' automóveis e eu sei disto. Quem é o
385 cocheiro sou eu!
386 V: Mas aqui ninguém fala mais alto do que eu, que sou patrão!

ALDEIA DA ROUPA BRANCA

387 V: O seu pai não morreu, qu' eu saiba. Não conheço aqui mais ninguém por patrão!
388 V: Mas tem de conhecer, senão...
389 V: Senão o quê? Ora, vá lá falar aos cavalos!
390 V: Você não me falte ao respeito aqui à frente de toda a gente! Você anda bêbado logo de
391 manhã!
392 V: E você está parvo, qu' inda é pior!
393 V: Ah, seu alma d' um raio! Zé, atrela o russo à galera! Leva o Rouxinol pá cocheira!
394 V: Até aos pontos de hoje<gr>, é o primeiro homem que me põe a mão na cara. Salte
395 você, atreva-se você com essa vergonha de gado! Sempre quero ver quem leva a galera
396 a Lisboa.
397 V: Ah, sim? Pois rua, que a porta é larga, meu palerma! Fazes cá uma falta que nem
398 sapateiro em terra de caramelo. E quem leva a galera a Lisboa sou eu! Ó pai, faça as
399 contas com esse tipo qu' eu despedi-o.
400 V: Eu, eu é que me vou embora porque quero.
401 V: Melhor assim.
402 V: Ó padrinho, olhe que linda figura que ele faz lá em riba.
403 V: Eh rapariga, deixa cá ver isso.
404 V: Quem vem a guiar é o Chico. E eu vou no carro dele.
405 V: Eu também.
406 V: Entrem raparigas, qu' isto vai nas horas d' estalar.
407 V: Assim, sim. Agora lá com o bêbedo do Chitas não ia.
408 V: Então tu não vem s, Ó Rosa?
409 V: Eu não, vou com o Chico.
410 V: Sai da minha frente, deixa-me passar!
411 V: Eu é que tenho passagem.
412 V: Isso será lá nos automóveis! Cá nisto as leis não regulam. Ouviste, ó meu aselha<cl>?
413 V: De garganta estou eu farto. Dantes guiavas machos e mal. Eles é que te guiam a ti.
414 V: Lá patuá<cl> tens tu, o que se quer é obras. Quando eu vier de volta, ainda tu vais em
415 Loures. A apostar?
416 V: Palerma, a postar que chego primeiro a Lisboa do que tu.
417 V: Sempre quero ver isso.
418 V: Um repente todos têm, eu nunca quis mal ao Chico, e agora que ele escapou de boa...
419 V: Olhe qu' ele teve a morte me'mo<pop> adiante dos olhos, escapou assim por unha
420 negra.
421 V: Eu vou pedir-lhe, patrão...
422 V: Olhe isso ainda é cedo, deixe o caso cá comigo. Ó Chico, olha qu'o Joaquim tá com os
423 pés todos em cima do festão. Não tens olhos na cara, ó alma do diabo!
424 V: Para que é este trapo todo?
425 V: Isto é uma promessa.
426 V: Promessa?
427 V: Olhe, p'la saúde de um filho, um homem inté<pop> dá a camisa do corpo. E eu prometi
428 à Senhora do Sardão se o Chico escapasse são e escorrêto, que lhe fazia um festa d'
429 arromba. E fize a.

ALDEIA DA ROUPA BRANCA

430 V: Vossemecê tá a fazer despesa de verdade.
431 V: Estes são os mastros prò arraial, se você visse os mastros qu'a Viúva mai o filho
432 botaram<rgp> na praça... Estão tortos com'a cara deles, c' umas bandeiras qu' aquilo é
433 me'mo<pop> uma vergonha, inté metem nojo. Agora isto, hã, isto é outro luxo.
434 V: Quero é corda.
435 V: Esta madrugada, o pessoal cá da casa vai deitar todo cangalhada<rgp> prò lume, e pôr
436 estes em seu lugar, homem. Amanhã ficam todos de cara à banda. Agora, Sô Chitas,
437 você não vai pra aí dá c'a língua nos dentes<gr>, ouviu?
438 V: Isto aqui é um poço, patrão.
439 V: Bem, se você tiver juízo, eu peço ao Chico pa você voltar otra vez cá pó serviço.
440 V: Ó patrão...
441 V: Não m'agradeça, homem. A culpa foi sempre sua, homem. Você é um homem que não
442 tem juízo...
443 V: Ó padrinho!
444 V: Que é?
445 V: Ó Chico, Chico! tá tudo arranjado, vem a mús'ca da Malveira.
446 V: Eh, cachopa<rgp> d' um raio!
447 V: A esta hora já se sabe tudo.
448 V: Qual sabem! Falei c'o mestre da música. O pessoal nem sabe prò que vem. Qando a
449 Viúva andar (por aí), os da Malveira entram...
450 V: Tá vendo...
451 V: Há muito tempo que não via uma festa assim. Dizem que foi obra do Jacinto.
452 V: Gosto de ver um homem assim. Gosto de ver um velho da minha criação sem defeito!
453 És um peso, ó Jacinto.
454 V: Faz-se o que se pode pela terra. Tudo só pela terra. Mas olha qu' isto está munto
455 catita<gr>, tá ou não está? Assim nã envergonha ninguém. Isto inté podia ser visto por
456 gente de Lisboa.
457 V: Adeus, ó Zé! Botast' à festa?
458 V: Ah, eu nunca falto. Então tu tás, tás fino<cl>?
459 V: Rijo<cl>, homem.
460 V: Valente (pastilhada), ó Chico.
461 V: Se foi, nem me lembres.
462 V: Ora viva lá, quem é uma flor.
463 V: Ora viva!
464 V: Então a Sôra Vitorina também vem à festa?
465 V: Sim, senhor.
466 V: Ê gostava de saber s' isto tá tudo a seu gosto.
467 V: Atão não houvera de estar? Vossemecê pra estas coisas do ar tem jeito.
468 V: E vo'mecê tem é pràs outras.
469 V: Qais outras?
470 V: Pràs do chão.
471 V: Cada um dá o que pode.

ALDEIA DA ROUPA BRANCA

472 V: Olhe, o meu desejo é que fique tudo ao gosto de vo'mecê e do povo. Sim, p'qu' isto
473 não é só a gente ganhar com eles. Na altura própria da incasião, temos obrigação d'
474 amostrar que não semos nenhuns ingratos, nã é verdade hein?
475 V: Exactissimamente.
476 V: Pois claro!
477 V: Olha lá, ó Zé... Aquela rapariga que andava comigo, tu tem-na visto?
478 V: Se tenho-a visto?
479 V: Ela vem cá à Senhora do Sardão.
480 V: Vem cá?
481 V: Ai, Ela nunca falta a estes festejos. Senhora da Serra, Senhora da Rocha. Está cá
482 sempre.
483 V: Olha lá aí, tu já largaste aquilo?
484 V: Vim para aí, o velho precisava de mim, não é...
485 V: Tá claro, homê, fizeste bem. E não te apoquentes, qu'ela também não s' apoquenta
486 muito.
487 V: Não se apoquentou? O que é que tu sabes?
488 V: Eu? Eu saber, não sei nada, mas... tu já vês, isto... homens e mulheres é o que falta. E
489 não vale a pena a gente estar a criar mau sangue pô causa d'uma mulher.
490 V: Mas tu sabes alguma coisa, ó Zé. Se sabes, dizes.
491 V: Eu de positivo não sei nada, mas sabes o que deves fazer?
492 V: Eu não!
493 V: Olha, procura-a e se a apanhares a jeito, pergunta. Mas isto de mulheres, sabes... Não
494 vale a pena a gente estar a incomodar-se. Adeus, ó rapaz.
495 V: Pois então, Senhora Vitorina, passe vossemecê muito bem.
496 V: Viva!
497 V: Eu acho que vo'mecê está assim, a modo, um bocado amareliça<gr> de parecer.
498 V: Eu cá ãa bebo, não posso tar encarnada.
499 V: Diz vo'mecê muito bem, mas olhe, o encarnado é a cor da saúde, e o amarelo é a cor
500 dos catarrais e das febres. E inté<pop> há quem diga que dos invejosos.
501 V: Ó mãe, vá andando vossemecê pra casa pra receber os músicos, vá depressa, mãe, e
502 avie-se que são horas.
503 V: Está-me a fazer espécie p' onde irá aquele aldrabão<gr> a esta hora.
504 V: Bebo à saúde de vo'mecê<pop>, Sôra Vitorina, e mais de toda a companhia. Força
505 rapazes, um, dois... E pode vo'mecê ficar descansada que os meus homens vão assoprar
506 nos instrumentos com quanta gana tiverem. Olhe aqui o Malaquias do bombo e o Zé dos
507 pratos, não havemos de a deixar ficar mal.
508 V: O que o povo quer é daquelas secas, o bombo e os pratos ao mesmo tempo. Bum,
509 bum, bum...
510 V: Ah, vossemecê gosta das secas. Ó Malaquias, aqui prà Senhora Vitorina ouvir, chega-
511 lhe mecha, uma, duas...
512 V: É assim?
513 V: Está perfêto!
514 V: Ó mãe, a nossa filarmónica é a melhor do mundo.

ALDEIA DA ROUPA BRANCA

515 V: É da nossa terra...
516 V: E basta!
517 V: Ai que pena não tocar trombone.
518 V: Ó Senhora Vitorina, vem a filarmónica da Malvêra.
519 V: O quê que tu dizes, r'paz?
520 V: Foi o ti Jacinto qu'a foi buscar.
521 V: Ai, o malandro! Vamos depressa pa chegarmos antes dele ao coreto.
522 V: Vamos rapazes, todos prà forma.
523 V: Vamos, vamos, não podemos perder tempo. Comecem a marcha. Vamos embora,
524 filho.
525 V: Não tens vergonha de trazer mús'cos da Malveira?
526 V: Isso não é de homem dirêto.
527 V: E homem direito és tu? Olha qu' ainda me lembro qu' atravessaste a carroça na
528 estrada pra me quebrar os ossos.
529 V: Por causa de você é que está um barulho destes. Não tem vergonha?
530 V: E vossemecê que inté<pop> me quis arrebintar c'o negócio.
531 V: Já não há mais lugares na plataforma.
532 V: Viva a música da Malveira!
533 V: Vossemecê é de tal força que inté<pop> foi à bruxa pa me roubar a freguesia.
534 V: Eu? (Fazia lá isso por sua causa). Você nã leva a melhor, você desgraça-me e
535 desgraça-se.
536 V: Olhe se vossemecê tivesse juízo, isso é que era bom pra nós ambos.
537 V: Tenha você, que a mim nã me falta. Cansada disso tou eu.
538 V: O remédio é fácil, volte aos preços antigos.
539 V: E você volta?
540 V: Pois de nenhum de nós é o proveito. Descemos os dois. Negócio é negócio.
541 V: Está feito. Amanhã me'mo<pop>.
542 V: Tá tratado?
543 V: Tá tratado.
544 V: Pare o povo, você é homem.
545 V: Povo da 'nha terra... Falo eu ou chia algum carro? Gaita! Quando fala um burro, os
546 outros abanam as orelhas. Povo da 'nha terra! Eu e mais<pop> aqui a minha comadre
547 Vitorina, qu'é ela quim fala pela minha boca, pedimos ao povo que deixe tocar as duas
548 mús'cas. Nós todos semos irmãos<pop>. Os mús'cos desta terra é como sa fossem da
549 minha família, e os mús'cos da Malveira, é como se fossem da família aqui da minha
550 comadre. Portanto, que toquem todos juntos a me'ma<pop> moda, e dêmos assim ao
551 mundo, um grande exemplo d' ordim, de paz e d' onião. Nós todos semos<pop> amigos.
552 O meu int'rrior<gr> não é pra guerras, e o int'rrior>gr> aqui da minha comadre Vitorina
553 também o que quer é paz. Só uma data de paz é que pode dar alegria a esta festa. Por
554 conseguinte, é c'a voz embargada pelos saluços que eu peço que s' unam os mús'cos,
555 que se bêm os bombos, que se abracem os trambones e que s' ajuntem os saxifones.
556 Tenho dito! E agora cheguem-le mecha<rgp> e siga a dança, mas com boa ordem,

ALDEIA DA ROUPA BRANCA

557 harmonia e boa indução. Então o que é isso, comadre Vitorina? Alimpe-se, já lá vai o
558 mau tempo.
559 V: Olá! (xxx olhos)
560 V: Adeus, Maria da Luz.
561 V: Vim com o Borges, não o conheces?
562 V: Anda daí.
563 V: O cavalheiro quer utilizar-se? Não faça cerimónia, os amigos dos meus amigos, meus
564 amigos são. Com que então, pelos vistos, conheces este senhor.
565 V: Ó filho, de ginjeira<gr>. Arroja<gr> com a gente, ó Chico.
566 V: Eu não quero incomodar.
567 V: Pode beber sem escrúpulos. Estão aqui uns pastelinhos, pode comer. Mataram-se dois
568 bacalhaus.
569 V: Muito obrigado. Olha lá, quem é este tipo?
570 V: É um compincha<cl>. Tem um estojo novo de muitos cavalos. Disse-me s' eu queria vir
571 e estás a ver que não me fiz rogada<gr>.
572 V: Pois eu atijo<gr>...
573 V: Cuidado se é vossemecê que vai ao volante.
574 V: Não há perigo, eu fui da arte<gr>. Agora guio o que é meu.
575 V: Pois eu ainda sou.
576 V: Ah, você é chofer, diga-me dessas. Vou-lhe mostrar um carro que é a maravilha das
577 maravilhas.
578 V: Eu tenho visto muito e bom. Já pus as mãos no volante de muitos carros de classe.
579 V: Mas como aquilo é que você nunca viu, aposto. Eu, se me desse na cabeça<gr> ainda
580 podia mandar embrulhar<gr> meia dúzia.
581 V: Não é bazófias<cl>, o Borges tem pastora<gr>.
582 V: Mas isto tudo é pròs amigos, prà boa sociedade e pràs raparigas como a Maria da Luz,
583 que na sua classe é tão boa com'o meu carro.
584 V: Obrigadinho, ó Borges, estás grosso mas és amigo.
585 V: Ora venha daí ver o carro, ó camarada. Venha daí já que é da arte e entendido. Olhe
586 pra isto, manda vento. Um homem aqui dentro inté arrota de farto.
587 V: Parece bom material, parece.
588 V: Parece, e é. Olhe essas rodas. Eu vou abrir o capô pra você ver o que é um relógio.
589 V: Sim, senhor, isto está bom. Tá catita<gr>.
590 V: E ainda tu ãã vistes nada. Olha este harmónio novo qu'o Chico vai estreiar. Isto ronca
591 como um órgão.
592 V: O ponto é qu' ele esteja disposto a tocar.
593 V: Qu' ele 'teja disposto? Pois ele é qu' é o tocador.
594 V: Ah, é? Eu não o vejo.
595 V: É verdade. Onde é qu'ele tá? Ó Chico? Chico? Ó Chico? Chico? Ó Chico?
596 V: Não te canses, não te canses qu' ele não se perde.
597 V: Onde é qu' ele tá?
598 V: Chegou a rapariga dele.
599 V: A rapariga dele?

ALDEIA DA ROUPA BRANCA

600 V: Sim, a Maria da Luz. Olha, 'inda há bocado o vi acolá mais o outro tipo a embuchar.
601 V: Então ele ia-me faltar hoje me'mo à própria da hora?
602 V: Ó Maria da Luz, se aqui este senhor não se importasse, eu era capaz de ir com vocês
603 pra Lisboa.
604 V: Importar? Eu inté<pop> gosto. Está feito, venha daí.
605 V: Chico, vai começar a representação.
606 V: Ainda bem que vieste. Isto é qu' é um carro, até um homem se sente grande a guiar
607 isto.
608 V: Foi você que lhe foi dizer?
609 V: A menina se quiser venha também.
610 V: Ó Gracinda! Não te esqueças da mala amanhã.
611 V: Está tudo à tua espera pa começar a peça.
612 V: Querem festa? Olha, espera aí que eu já lhe conto.
613 V: Jacinto, era de esperar.
614 V: Mas era de esperar o quê? Atão ele não tava bem ao pé de mim a trabalhar, e a olhar
615 p'qu' é seu? Era d'esperar, era d'esperar... O que ele é, é um moina<cl> sem
616 sentimentos.
617 V: Olhe qu'eu também não aturava voltar prà terra, fique sabendo. Ainda aqui estou só há
618 uns dias, e esta noite acordei a bater c'o pé.
619 V: Com o pé onde?
620 V: Estava a sonhar qu'ia na plataforma, qu'ia a tocar a campainha. A gente habitua-se.
621 V: Foi aquela malvada que o levou.
622 V: Não vá por aí, ti Jacinto, que vai mal, homê. A gente em Lisboa tem mulheres à
623 farta<gr>, aquilo é uma quantidade de mulheres... Aquela arage, os nossos carros, um
624 homem como eu já não pode voltar pós cavalos.
625 V: Ó Zé Iria, nã sei porquê, mas parece-me que tás a falar direito.
626 V: Uma fadista, uma mulher de cantigas. Foi ela que me roubou...
627 V: Nã foi!
628 V: Não foi?
629 V: Nã foi, padrinho, o caso é outro. Nã desanime, o Chico há-de voltar.
630 V: É com' as tesas, perdeste velho, pagaste novo.
631 V: Cala a boca que a Gracinda pode ouvir.
632 V: Bem me rala a mim. O negócio está mal também. Mas ela estreou o arranjo novo para
633 a festa.
634 V: E eu fiz uma blusa ainda há tempos.
635 V: Boa tarde!
636 V: Não te agrada a conversa, abala-te<gr>.
637 V: Eu nunca gostei d'óvir cigarras no Verão.
638 V: Falas de farta, hã? Deus queira que o malandro do Jacinto rebente.
639 V: Os dois, a Viúva é tão boa com'o velho.
640 V: Feliz encontro, Ó Gracinda!
641 V: Também le digo .
642 V: Eu queria dizer-te uma palavra a preceito, queres ouvir?

ALDEIA DA ROUPA BRANCA

643 V: Diz lá, qando nã seja p'ofender eu nunca virei a cara aos amigos.
644 V: E eu sou dos amigos?
645 V: Atão a gente não semos da me'ma criação? Nunca te tive como inimigo.
646 V: Posso falar então?
647 V: Ó homê, pragunta qu' eu respondo, se souber.
648 V: Que grande conversa que ali vai. Aquilo era já encontro combinado.
649 V: O outro foi-se e ela voltou-se pra este.
650 V: Ele está a convencê-la.
651 V: A quê?
652 V: Se calhar, a irem ao rio juntos.
653 V: Eu já vejo Luís, é destas coisas, não te posso dizer agora sim ou não. É preciso
654 pensar.
655 V: Tens razão, pra tudo é preciso pensar. Olha, eu, quando comprei a parelha dos russos
656 andei a pensar mais d'um mês.
657 V: Atão já vês!
658 V: tás-te a rir?
659 V: É modo meu, tem graça o que tu disseste da parelha. E eles já vinham emparelhados,
660 se fossem comprados à parte ainda tinhas que pensar mais, pra ver se acertavam à
661 galera, se diziam no género, se tinham a me'ma<pop> cor...
662 V: Tás a falar dirêto. Vou já daqui contar à minha mãe a nossa conversa. E nós
663 levávamos em gosto que aparecesses lá por casa pra conversarmos. Porque sim, agora
664 que já não guerreamos nos preços. Vais lá?
665 V: E a tua mãe gostará?
666 V: Fica toda satisfeita.
667 V: Atão tá bem, vou, qu'eu sempre gostei dela. É uma mulher de trabalho e é eu com
668 essas é que m'entendo.
669 V: Antes assim.
670 V: Ah, Senhora Vitorina, isto é inté<pop> dá gosto de ver. Tudo limpo, tudo na orde.
671 Assim, sim. Não é como lá em casa do padrinho, coitado. Vossemecê é uma grande
672 mulher.
673 V: Tu sabes dar o valor, cachopa<rgp>, e eu sei o que tu vales. És cá da minha raça.
674 V: Favores de vossemecê.
675 V: Favores? É verdade. Estou farta de dizer ao meu Luís "a mulher que te convinha era a
676 Gracinda," qu'eu já estou velha e já nã posso. Aquilo em casa do teu padrinho, se
677 tomassem os levava uma outra volta. Aquilo vai de mal a...
678 V: Aqui na sua mão é que isso tudo metia outra vista.
679 V: Lá isso as coisas aqui andam estimadas. AsSenta-te, rapariga.
680 V: Com sua licença. Qu'eu inté me corta o coração ver o que vêjo. Não tenho interior<gr>
681 prò desmazelo, quer vossemecê!
682 V: És como eu rapariga, és como eu.
683 V: Inté<pop> vossemecê quer crer, Inté<pop> às vezes já tenho pensado em vir ter
684 consigo e dizer-le, "Ó Tia Vitorina, aquilo é um dó de alma, dête vossemecê a mão àquilo
685 tudo."

ALDEIA DA ROUPA BRANCA

686 V: Tens pensado nisso?
687 V: É tenho.
688 V: Lá a indeia é boa, é. Mas o que é não diriam na terra? Começavam a chamar-me
689 esganada<gr>, que tinha rebentado com o homê.
690 V: Ó vossemecê ralada<rgp>. Ele com o dinheiro por que vendesse tudo vivia sossegado
691 até ao fim dos seus dias. O filho virou as costas a isto e que se amanhasse como
692 pudesse. Assim olhe, não sei.
693 V: Tu tens razão, tens.
694 V: Dá com tudo em pantanas<gr>. A não ser que lhe chegue nos últimos dias uma sede
695 de água. Inté era uma obra de caridade vossemecê comprar-le aquilo tudo.
696 V: E ele venderá?
697 V: A si convém-le o negócio?
698 V: Lá convir, convém. A bem dizer, eu sempre tive isso na indeia.
699 V: Então fique descansada qu'eu prometo convencer o padrinho. E vossemecê sempre
700 me dará para a ajuda de mais um cordão<gr>.
701 V: Um cordão? Ah rapariga, se tu me arranjares isso até te dou o mê filho, o mê Luís.
702 V: Tanto não direi! É uma prenda muito grande.
703 V: E ficas assim dona de tudo. Hás-de fazer o que puderes. Combinado?
704 V: Combinado.
705 V: Ó rapariga, tu vais meter-te numa alhada<gr>, e olha lá, òs espois o dinheiro chegará?
706 V: Chega e sobêja, já fiz as contas.
707 V: E o Chico deixa lá essa tipa de Lisboa e volta pra casa?
708 V: Ó padrinho, s'ó Chico s' apanha com' eu o vejo, nem que fosse uma princesa punha-o
709 de banda.
710 V: Ela é bem jogada, lá isso é. Pois está bem, amanhã dinheirinho nas unhas e muda-se
711 toda esta cangalhada<rgp> lá pra casa da velha.
712 V: E eu abalo pa Lisboa. Pois atão.
713 V: Vai-se ver quem é mais saloia, se sou eu, se é a rata sábia da Viúva.
714 V: Ora, ora quem há-de ser!
715 V: Sou eu, aí não!
716 V: Pois não! Ó tu não fosses minha afilhada.
717 V: É isto. Desde que deixaste a Maria da Luz ganhas sempre. Infeliz aos amores...
718 V: Já estava farto dela. Carros e mulheres querem-se à confiança.
719 V: Eu se fosse a ti, ó Chico, voltava para a terra. Ai que se eu tivesse um pai rico como
720 tu...
721 V: Coitado do tio Jacinto, ficou sem nada.
722 V: Viva o ti Jacinto!
723 V: Viva!
724 V: Olha qu'isto amanda peso, cabe lá dentro à vontade todo o pessoal.
725 V: Ó padrinho, parecemos uns fidalgos. Isto agora é outra loiça.
726 V: Com estes animais entendo-me eu.
727 V: Isto é só pa vossemecês saberem que eu que sou um industrial! Obrigado, meu povo.
728 V: Sim, senhor, Senhor Chico. Que grande ideia.

ALDEIA DA ROUPA BRANCA

729 V: Ah, fazer-me isto a mim, meu grande velhaco.

730 V: E agora ficas?

731 V: Fico. Se quiseres caso contigo.

732 V: Ai, Chico, mortinha por isso estou eu, homem

733

O PÁTIO DAS CANTIGAS

1 V - off: No pátio do Evaristo morava a senhora Rosa que tinha dois pretendentes: o
2 Narciso que bebia para afogar suas mágoas, e o Evaristo droguista, pessoa de génio
3 agreste, pai da menina Celeste, aspirante a pianista; patrão do João Magrinho, caixeiro da
4 drogaria, e do Alfredo, que morria de amores por uma vizinha, a mesma que namorava o
5 irmão, o Carlos Bonito, a'Amália, que era uma artista bonita mas leviana, bem diferente da
6 irmã, a recatada Suzana. O avô das raparigas, o senhor Heitor, morava por baixo do
7 Engenhocas que transmitia às cantigas que todo o Pátio cantava. Na casa ao lado vivia
8 um russo, o Boris do Nove, a senhora Margarida, e em baixo, no rés-do-chão, os Irmãos
9 Marques: Arnesto, "Bicente" e Sebastião. Faltá Maria da Graça, com o seu claro sorriso,
10 que até faz perder o tino ao rebento do Narciso, o grave Rufino Fino. Já não tarda o Santo
11 António e eis o caso nunca visto das tentações do demónio no Pátio do Evaristo.

12 V1 (F.A1.U.): Então, isso vai ou não vai?

13 V2 (M.O.U.): Há d'ir...há d'ir.

14 V3 (M.G1.U.): Ó seu Engenhocas, veja lá não caia daí a baixo...

15 V2 (M.O.U.): Mas quem é que cai daí a baixo?

16 V4 (F.G1.U.): Ai... ai... ai!

17 V5 (F.G1.U.): Ora não querem lá ver o diabo do homem? Ia partindo a cabeça ao meu
18 avô...

19 V6 (M.O.U.): O rapaz é maluco...

20 V1 (F.A1.U.): Maluco, não, qu'ele é artista. O qu'ele tem é muita telha.

21 V6 (M.O.U.): Olhe, que já teve mais do que tem, senhora Rosa.

22 V2 (M.O.U.): Ó rapazes, é agora!

23 V2 (M.O.U.): Lá vem a estupidez.

24 V1 (F.G1.U.): Se estamos à espera daquela maquineta, a festa d'amanhã é só lá prò mês
25 que vem.

26 V4 (F.G1.U.): Eu amanhã vou festejar o Sant'António com o papá. Damos sopinha cá no
27 pátio, vamos ao Jardim Cinema e "ódespois" vamos à praça da Figueira.

28 V1 (F.A1.U.): Pois olhe, menina Celeste, eu sou da praça da Figueira, tenho muita honra
29 nisso e a minha festa é aqui.

30 V5 (F.G1.U.): Deixe a lá, senhora Rosa, ela e o papá droguista não dão confiança a gente
31 tão ordinária como nós.

32 V4 (F.G1.U.): E é que não "dêmos" mesmo.

33 V1 (F.A1.U.): Também fazem cá uma falta como uma viola num enterro.

34 V4 (F.G1.U.): Balalaika.

35 V1(F.A1.U.) Vá ela, mais o seu excelentíssimo pai! Ora não querem lá ver a Miss Lexívia?

36 V5 (F.G1.U.): Malcriadona.

37 V1 (F.A1.U.) Oh, Amália, não faças caso que aquilo é de família.

38 V6 (M.O.U.): Tem razão. Conheço o pai há 28 "ano" e nunca o vi senão zangado.

39 V7(M.A1.U.): Ó seu grandessíssimo e alternadíssimo camelo! Vossemecê, seu João
40 Magrinho, ainda é mais estúpido do que a própria porta ondulada. Com tantos puxões
41 intempestivos e dessincronizados tou a ver que tenho q'arranjar cá prà loja uma porta
42 com ondulação permanente. Mas fique o cavalheiro sabendo que la desconto no
43 ordenado. Viu? Assim é quié.

O PÁTIO DAS CANTIGAS

- 44 V8 (M. G1.U): Foi igual a mim.
- 45 V7(M.A1.U): Não foi tal qu'eu já lhe disse que vossemecê era camelo. Aqui o senhor Alfredo
46 é que fechou a porta muito bem. Sabe lidar com portas onduladas. Fechou muito bem, mas
47 tem que abrir outra vez, porque o meu chapéu ficou lá dentro.
-
- 48 V9 (M.G1.U): Então até amanhã, senhor Evaristo.
- 49 V7(M.A1.U): Até amanhã e muito obrigado, senhor Alfredo.
- 50 V8 (M. G1.U): Então até amanhã, senhor...
- 51 V7(M.A1.U): Camelo.
- 52 V8 (M. G1.U): 'Tá bem...Camelo.
- 53 V9 (M.G1.U): Deixa lá, não te rales. Aquilo é feitio. Ele, no fundo é bom homem.
- 54 V8 (M. G1.U): Pudera! Não hás de tu dizer isso. Trata-te nas palminhas, quer casar-te
55 com a filha.
- 56 V9 (M.G1.U): Dessa está ele bem livre. Quem há de casar com ela hás de ser tu, porquê
57 de ti qu'ela gosta. E a mim a menina Celeste não m'interessa.
- 58 V8 (M. G1.U): Isso sei eu. A tua fezada é outra. De quem tu gostas é da Amália.
- 59 V9 (M.G1.U): Tu és parvo ou quê? Bastava namorar o meu irmão Carlos p'ra eu nem
60 levantar os olhos p'ra ela.
- 61 V8 (M. G1.U): Pois era bem feito tu robarze-a¹, p'ra não armar em conquistador e não
62 andar a desinquietar todas as pequenas cá do sítio.
- 63 V9 (M.G1.U): Não digas isso.
- 64 V8 (M. G1.U): Ai não que não digo. Lá p'que lhe chamam o Carlos Bonito julga que hão
65 de ser todas p'ra ele. A tua Amália se não segura está bem arranjada da vida.
- 66 V9 (M.G1.U): Eles lá sabem.
- 67 V8 (M. G1.U): Olha, tu desculpa qu'ele é teu irmão, mas com um vadio daqueles que
68 passá vida na cama a cantar tangos.
- 69 V9 (M.G1.U): Cala-te que vem aí a irmã d'Amália. Suzana, muito boa tarde.
- 70 V10 (F.G1.U): Boa tarde.
- 71 V8 (M. G1.U): Hoje ã teve serão?
- 72 V10 (F.G1.U): Não.
- 73 V9 (M.G1.U): Vai ter com seu avô?
- 74 V10 (F.G1.U): Vou.
- 75 V2 (M.O.U.): Eureka...Eureka... Já funciona, já funciona.
- 76 V3 (M.G1.U.): Sim, senhora, hã?! O seu Engenhocas saiu-se?
- 77 V1 (F.A1.U.): Também já não foi sem tempo?
- 78 V9 (M.G1.U): A Suzana quer experimentar?
- 79 V10 (F.G1.U): Pois sim.
- 80 V8 (M. G1.U): Atão e eu? Fico sozinho... Só se dançar o rasga.
- 81 V3 (M.G1.U.): Olha quem veio à janela.
- 82 V5 (F.G1.U): Espera aí. Vais ver como a menina Celeste fica pior que uma bicha.
- 83 Voscência dança?

¹ Pois era bem feito tu roubares-lha.

O PÁTIO DAS CANTIGAS

84 V8 (M. G1.U): Eu... eu não sei dançar.
85 V5 (F.G1.U): Não custa nada. Ora faz lá de conta que 'tás a tocar a guitarra. Licença para
86 uma... Olha, vai descansada ver o pamplinas, que o Joãozinho já não largá gente.
87 V6 (M.O.U.): Tá bem, sôra Rosa.
88 V1 (F.A1.U.): Com licença. Ó Alfredinho, anda ver s'eu acerto contigo.
89 V2 (M.O.U.): Quem foi qu'arranjou uma música toda catita prà rapaziada, quem foi?
90 V11(M.O.U): *Amigo Miauvitch*, é *nicissário* sér bondoso para com os animais. O nosso
91 vizinho tem a *ilusón* do que seu *aparuelho* toca. Para que *tirar-lhi* essa *ilusón*?
92 V5 (F.G1.U): Boa, agora não quero mais. Já ralei a tua mais-que-tudo. Estou satisfeita.
93 V8 (M. G1.U): Ora bolas!
94 V3 (M.G1.U.): Ó seu Engenhocas, pare lá com isso.
95 V1 (F.A1.U.): P'ra experiência já chega.
96 V2 (M.O.U.): 'tá bem, eu vou desligar.
97 V6 (M.O.U.): Viva. Ainda hoje não deu um beijo ao seu avô. O que é que tens, rapariga?
98 Estás hoje mais triste do que o costume. Olha prà tua irmã como anda sempre alegre.
99 V10 (F.G1.U): O avôzinho já sabe, é feitio meu.
100 V3 (M.G1.U.): Então isso pára ou não pára?
101 V1 (F.A1.U.): Ó seu Engenhocas, tão você perdeu o travão?
102 V5 (F.G1.U): Parece que tem corda p'a 48 horas.
103 V6 (M.O.U.): Se calhar o vizinho comprou música por atacado.
104 V7(M.A1.U): Já veio aquilo?
105 V4 (F.G1.U): Já, está aqui.
106 V7(M.A1.U): Eles dessincronizaram-me os ouvidos com música barata, mas eu já lhes
107 vou dar o arroz.
108 V2 (M.O.U.): Ah, eu havia de dar com a coisa.
109 V5 (F.G1.U): Ora até qu'enfim.
110 V3 (M.G1.U.): Se calhar perdeu o pio e amanhã na festa é capaz de não tocar.
111 V6 (M.O.U.): Pelo sim pelo não já contratei o sol-e-dó dos irmãos Marques.
112 V1 (F.A1.U.): Ó seu Engenhocas, então isto agora aqui é o Coliseu?
113 V2 (M.O.U.): Eu cá não fui...Oh...
114 V7(M.A1.U): Silêncio, que se está a cantar ópera.
115 V1 (F.A1.U.): Senhor Evaristo Simões, infelizmente nosso vizinho...
116 V5 (F.G1.U): Apoiado.
117 V1 (F.A1.U.): ...A comissão das Festas do Pátio qu'infelizmente se chama do Evaristo,
118 mas quié p'ra todos os efeitos o Pátio das Cantigas...
119 V8 (M. G1.U): Apoio.
120 V2 (M.O.U.): Muito bem.
121 V1 (F.A1.U.): ...vem intimidá-lo a mandar calar imediatamente esse italiano, que pode
122 cantar muito bem, sim senhor, mas que sabemos que o senhor pôs a cantar unicamente
123 por acinto e p'ra ofender e vexar as pessoas que cantam neste pátio.
124 VX: Apoiado.
125 V8 (M. G1.U): Apoiado.
126 V2 (M.O.U.): Muito bem.

O PÁTIO DAS CANTIGAS

127 V7(M.A1.U): Senhora Rosa, eu estou absolutamente dessincronizado com as suas
128 palavras. Mas por ser a senhora Rosa que mo pede, eu vou imediatamente mandar calar
129 o italiano.

130 V2 (M.O.U.): Que pena o senhor Evaristo sofrer do fígado.

131 V4 (F.G1.U): Então, o pai agacha-se?

132 V7(M.A1.U): Eu nunca m'agacho. O coração é uma grafonola elétrica que só a mulher
133 consegue desligar. Mas tu és muito nova para entenderes estas diplomacias, mas vais ver
134 como o teu pai os esmaga. Senhora Ro... Ah! Foram-se todos embora! Cobardões,
135 tiveram medo da minha argumentação. Fadistas! Só gostam da música reles
136 acompanhada à guitarra. Ignorantes! Não sabem apreciar a música clássica. Nem a ópera
137 que é a música mais própria p'ra operários. Mal agradecidos. Compra uma pessoa uma
138 grafonola elétrica daquelas, de cãozinho a ouvir... assim... a pronto
139 pagamento...propositadamente p'ra educar o povo, para ensinar os vizinhos. E deixam-
140 me aqui a falar pó Pinóquio.

141 V2 (M.O.U.): Fígado... Fígado... Fígado... Fígado.

142 V3 (M.G1.U.): Tu cantas como ninguém.

143 V5 (F.G1.U): Boa noite. O avô?

144 V10 (F.G1.U): Já se foi deitar ao tempo. E tu não te vais deitar?

145 V5 (F.G1.U): Ainda não. Não tenho sono nenhum.

146 V10 (F.G1.U): Fazes bem mal. Anda, vai prà cama qu'eu também não me demoro nada.

147 V5 (F.G1.U): Então eu só vou quando tu fores.

148 V10 (F.G1.U): Eu já acabei. Boa noite, Amália.

149 V5 (F.G1.U): Boa noite.

150 V12 (M.A1.U): Boa noite a Boscência, Boscência vai-me perdoar a inconveniência... MAS
151 podia fazer-m'ó obséquo? Dá-me um bocadinho do seu lume. Obrigadinho. Não te dignas
152 a dar lume a um humilde transeunte. Não te dignas baixar-te até mim...convencido de
153 qu'és alguém. Estás convencido que por dares luz a uma simples rua és igual ao sol que
154 dá luz ao mundo? ... Ilusão... Desculpa que te diga, mas és um ilusionista...um ilusionista
155 e um vaidoso. De resto és igual a todos os homens, perfeitissimamente igual.
156 Julgam...julgam que são alguém sem se lembrarem que há outros que estão muito
157 acima!...Onde é qu'eu já li isto.

158 V13 (M.A.U): Com licença. Ai-lô! Ai-lô! Tá? Tá? Tá?

159 V2 (M.O.U.): Tó. O teu pai está lá em baixo, no sítio do costume, àssobiar a "Rosa
160 Tirana".

161 V13 (M.A.U): O quê? Já? Valha-me Deus. Este pai é os meus pecados e eu que não
162 posso agora ir deitá-lo.

163 V2 (M.O.U.): Queres que ponha a funcionar o "elevador luminoso"?

164 V13 (M.A.U): Pois sim. Fazes favor. Ma' não subas muito depressa para ele não cair.

165 V2 (M.O.U.): 'Tá bem.

166 V12 (M.A1.U): Olá. Decididamente não me queres dar lumi. Boa noite. Boa noite. Dá-me
167 um bocadinho do seu lume, faz favor. Pera aí ó. Parece-me que não ofendi. Vais a fugir?
168 Descansa que não te peço dinheiro emprestado. Compreendi-te. Tens medo que eu seja
169 cão e te humedea a base. Onde 'tás tu? Fugi'te? Ah, 'tás aí? Aparece e desaparece.

O PÁTIO DAS CANTIGAS

170 Também és um ilusionista. Já vi tudo: queres ir prà cama. Assim com'assim. Vamo lá
171 embora. Dá cá um beijinho.
172 V10 (F.G1.U): Porque te demoraste tanto, meu amor?
173 V3 (M.G1.U.): Teu amor...quem me dera. Se eu fosse teu amor não me dizias tantas
174 vezes que não.
175 V10 (F.G1.U): Mas eu nunca te disse que não, Carlos.
176 V3 (M.G1.U.): Disseste tal. Ainda ontem quando te pedi um beijo...
177 V10 (F.G1.U): Não.
178 V3 (M.G1.U.): E quando te pedi p'ra ires ter comigo ao Jardim da Estrela?..
179 V10 (F.G1.U): Não.
180 V3 (M.G1.U.): E ainda tu dizes que gostas de mim.
181 V10 (F.G1.U): Sim e tenho medo de gostar mais ainda, e não te dizer mais que não.
182 Tenho medo que, um dia, o meu amor me obrigue a deixar a minha casa, o meu avô, a
183 minha irmã...
184 V5 (F.G1.U): A tua irmã podes tu abandonar à vontade, minha sonsa, porque essa agora
185 já ficou sabendo a prenda que tu és.
186 V10 (F.G1.U): Amália!
187 V5 (F.G1.U): Velhaca. Tão boa és tu como é ele. Vai lá p'ra dentro.
188 V10 (F.G1.U): Amália!
189 V5 (F.G1.U): Não ouviste? Sai-me daqui. Olha lá tu, meu tanguista barato, a que horas te
190 levantas amanhã?
191 V3 (M.G1.U.): Porqu'é que perguntas isso?
192 V5 (F.G1.U): É que se te levatares ao meio-dia, já tem quatro para te substituir. E se te
193 levatares à uma e meia como é teu costume, já tem tantos quantos me deram na
194 realíssima gana.
195 V3 (M.G1.U.): Ó Amália, isso nem parece teu. Então tu não viste qu'eu estava a reinar
196 com o anjinho?
197 V5 (F.G1.U): Àquele anjinho não cortas tu as asas porque eu não deixo.
198 V3 (M.G1.U.): Ciumenta.
199 V5 (F.G1.U): Muito. Tão ciumenta que, se não me deres a tua mão de esposo, resolvo
200 entrar p'a um convento.
201 V3 (M.G1.U.): Então, boa noite.
202 V5 (F.G1.U): Good night, my love...
203 V3 (M.G1.U.): Estavas aí. Então ouviste tudo?
204 V9 (M.G1.U): Mais do que queria ouvir.
205 V3 (M.G1.U.): E se calhar julgas qu'eu que m'importa. És parvo. Também eu tenho
206 quantas eu quiser. E se a dona Amália julga que me proíbe de continuar a namorar a irmã
207 está muito mal enganada. Até sou capaz continuar a namorar as duas. Estão ambas pelo
208 beicinho. As quatro filhas do Zé Paredes Funileiro namorei ao mesmo tempo e ainda aqui
209 estou.
210 V9 (M.G1.U): Pois foi pena não teres ficado entre as quatro paredes e fechado à chave.
211 V3 (M.G1.U.): Olha, o que tu tens é dor, mas a Amália não é prò teu dente. Aquilo é
212 cabriolê de luxo mas é para quem sabe guiar.

O PÁTIO DAS CANTIGAS

213 V9 (M.G1.U): Vê lá se te tiram a carta.
214 V3 (M.G1.U.): Não te assustes. Se a papa-açorda da Suzaninha deixar ligar cá ao rapaz
215 com medo da mana, não me dá abalo de qualidade nenhuma. Aquela cedo-ta e eu sem
216 trespasse.
217 V9 (M.G1.U): Pois fica sabendo que já amanhã lhe peço namoro e verás que não me diz
218 que não.
219 V3 (M.G1.U.): Bravo! Sempre quero ver essas habilidades. Porque é que não vais já, prà
220 aproveitares o ressalto?
221 V9 (M.G1.U): Agora não, qu'ela deve estar a chorar por ti.
222 V3 (M.G1.U.): Também tens razão, mais vale que não te precipites: podes estragar a tua
223 carreira de droguista. Porque não aproveitas antes a escada que te estende o pai
224 Evaristo, metendo-te a Celeste à cara? Essa é qu' é um bom partido. Não é especialidade
225 nenhuma, mas é rica, o qu' é melhor. E prà roubar ao João Magrinho chegas tu, mais vale
226 isso do que andares pr'aí a fazer olhos de carneiro mal morto pr'Amália, que não te liga
227 nenhuma.
228 V9 (M.G1.U): Olha lá! Já que pões o dinheiro acima de tudo, porque não te atiras tu à
229 Celeste?
230 V3 (M.G1.U.): Nunca tinha pensado nisso. Mas é uma ideia.
231 V9 (M.G1.U): Quem devia ficar muito satisfeito com isso era o pai.
232 V3 (M.G1.U.): Imaginas que me mete medo? S'eu quiser sou muito capaz de lhe cair em
233 graça.
234 V9 (M.G1.U): Gostava de ver isso.
235 V3 (M.G1.U.): Ah, gostavas? Pois então vai ver amanhã como a menina Celeste vem cá
236 prò rol.
237 V4 (F.G1.U): Mas que brincadeira tão estúpida! Podiam-me ter tirado uma vista! Uhm!
238 Quem seria o da gracinha?
239 V3 (M.G1.U.): Fui eu.
240 V4 (F.G1.U): Ah, foi o senhor? E o quié qu'isto quer dizer?
241 V3 (M.G1.U.): É o bombardeiro do amor.
242 V4 (F.G1.U): Do amor? Ah, olha o aparato do homem.
243 V3 (M.G1.U.): Sabe que toca muito bem?
244 V4 (F.G1.U): Oh, isso é dos seus bons olhos.
245 V3 (M.G1.U.): Se a magoei, peço desculpa.
246 V4 (F.G1.U): Ora essa...eu até achei munta graça. E que bem feitinho que está o
247 "arioplano".
248 V3 (M.G1.U.): E ainda sei fazer mais coisas em papel. Quer que lhe ensine?
249 V4 (F.G1.U): Aldrabãozão. É com essas e com outras que o senhor as leva. Ah, mas a
250 mim não, qu'eu não sou dessas. Conheço muito bem a sua "refutação". Ainda um dia me
251 há de ensinar a fazer uma pombinha de papel, sim?
252 V7(M.A1.U): Ó seu camelo, o quié que você me está a dar pancadinhas no borato de
253 soda? Capaz de me partir o frasco.
254 V8 (M. G1.U): 'tava d'straído.
255 V7(M.A1.U): Então eu pago-lhe p'ra você estar distraído? Se quer distrair vá prà FNAT.

O PÁTIO DAS CANTIGAS

256 V8 (M. G1.U): Prà FNAT...Prà FNAT...Prà FNAT...Prà FNAT. Eu já não tenho idade p'ra
257 tomar banho.

258 V7(M.A1.U): Calões...Calão.

259 V8 (M. G1.U): Ó seu Evaristo, logo não s'há de esquecer de levar o frasco da sua filha
260 com verniz pérola da menina Celeste pás unhas.

261 V7(M.A1.U): Que intimidade são essas com as unhas da pérola da minha filha? Você, seu
262 tocador de xilofrasco, fica prevenido. Se o torno a encontrar a fazer negaças àquela
263 pombinha qu'eu tenho lá em casa, arranjo-le um lugar no desemprego e dessincronizo-l'a
264 tromba. E não se queixe que quem me avisa meu amigo é.

265 V9 (M.G1.U): Ó senhor Evaristo, desculpe, fugiu-me das mãos.

266 V7(M.A1.U): Deixe lá, amigo Alfredo, não tem importância nenhuma. Ai e a propósito,
267 quando é que vem lá a casa a tomar uma cafezada com a gente? Olhe qu'a minha filha
268 manda-lhe sempre muitas visitas e tinha até muito gosto em o ver lá. Parta, parta! Depois
269 cá estou eu p'ra pagar. Com um aselha destes nunca se consegue ter um frasco inteiro cá
270 em casa.

271 Vx: Ó Evaristo tens cá disto?

272 V9 (M.G1.U): Ó senhor Evaristo...

273 V7(M.A1.U): Alfredo, você já sabe, quando ouço esta frase fico piúrso, fico danado! Fico
274 completamente...

275 V8 (M. G1.U): dessincronizado.

276 Vx: Dá mei' tostãozinho prò Sant'António! Dá mei' tostãozinho prò Sant'António!

277 Vx: mei' tostãozinho pó Sant'António! Mei' tostãozinho pó Sant'António!

278 Vx: mei' tostãozinho pó Sant'António!

279 Vx: mei' tostãozinho pó Sant'António!

280 Vx: Ó pá, olha que foram dois tostões.

281 V14 (M.B.U): (M.B.U): Já está assente. Deixem cá ver a ferramenta. Vou almoçar e se
282 quiserem fazer o meio dia da tarde têm d'estar aqui à uma hora em ponto.

283 Vx: Sim, senhor.

284 V14 (M.B.U): : Bom dia, seu Narciso.

285 V12 (M.A1.U): Bom dia. 'Tão que tal foi isto hoje, seu caixa-d'óculos?

286 V14 (M.B.U): : Não foi mau, mas podia ter sido melhor.

287 V12 (M.A1.U): Melhori?! 'tá uma crise muito grande! Bem, vamo lá às contas. Vai lá com
288 isso.

289 V14 (M.B.U): : Joaquim Janeca, quatro tostões.

290 V12 (M.A1.U): Só? quatro tostões. Pronto, oito línguas de gato.

291 V14 (M.B.U): : Isso é pouco!

292 V12 (M.A1.U): É pouco? E é pra quem quer. Vão lá comprá-las à loja a ver quantos les
293 custa.

294 V14 (M.B.U): : O Eduardinho dos Terramotos faltou hoje.

295 V12 (M.A1.U): Faltou? Assim não se governa.

296 V14 (M.B.U): : Já ontem não fez o meio-dia da tarde.

297 V12 (M.A1.U): Ah não fez? Está despedido.

298 V14 (M.B.U): : Alfredinho da Ti' Ana, oito tostões e meio.

O PÁTIO DAS CANTIGAS

299 V12 (M.A1.U): Oito tostões e meio! Ena! Esse hoje alembazou-se. Pronto, três bolachas
300 Marias e duas línguas de gato.
301 V14 (M.B.U): : Ó sor Narciso, eu antes queria tudo em línguas de gato.
302 V12 (M.A1.U): Arranje-se lá como quiser qu'eu não posso ficar sem trocos. E você já fica
303 sabendo: prò São João vai-m'arranjar pessoal novo, que isto é uma malandragem que
304 m'anda aqui a explorari...
305 V12 (M.A1.U): Pára e escuta, flor do meu martírio. Perdoa não fixar diretamente o teu
306 rosto mas fenece-m'a coragem. Aceita esta simples e modesta lembrança na certeza
307 porém...
308 V15 (F.O.U): O senhor Narciso quando está c'a pinga não "arrespeita" ninguém, mas olhe
309 que comigo está muito mal enganado.
310 V12 (M.A1.U): Livra! Não tenhas dúvida que 'tava enganado. Não qu'rias mai' nada.
311 Gulosa.
312 V15 (F.O.U): Bêbado.
313 V12 (M.A1.U): Beb...
314 V1 (F.A1.U.): Bêbado. Bom dia, senhor Narciso.
315 V12 (M.A1.U): Bom dia, Dona Rosa.
316 V1 (F.A1.U.): Então ontem lá estive toda a noite com a gosma?
317 V12 (M.A1.U): Estive?
318 V1 (F.A1.U.): Ah, estive qu'eu bem o senti tossir.
319 V12 (M.A1.U): Ah, é esta maldita bronquite asmática que não me larga... E "despoi" não
320 tenho quem me ponha umas tristes papas de linhaça.
321 V1 (F.A1.U.): 'Tão o seu filho, qu'é como se fosse seu pai, não lhe pode tratar da saúde?
322 V12 (M.A1.U): Pode. Mas as papas só me podiam fazer bem se me fossem postas pelas
323 mãos delicadas de uma mulher.
324 V1 (F.A1.U.): Ai, que a bronquite deu-lhe prà ternura.
325 V12 (M.A1.U): Umas mãos habituadas a lidar com flores silvestres ou não silvestres.
326 Dona Rosa ainda tem um lugar de flores na praça da Figueira?
327 V1 (F.A1.U.): Pois claro que tenho, porquê?
328 V12 (M.A1.U): É porque eu queria saber se comprei caro uma coisa que trago aqui p'ra
329 lh'oferecer.
330 V1 (F.A1.U.): Ai, um manjerico, muito obrigada. Mas que lembrança a sua?! Quanto deu
331 por ele?
332 V12 (M.A1.U): Dois escudos, foi caro?
333 V1 (F.A1.U.): Caríssimo! Eu vendo-os a 15 tostões e p'ra si 'inda lhe fazia mais barato.
334 V12 (M.A1.U): Fui?
335 V1 (F.A1.U.): Se calhar aproveitaram-se de você estar assim...
336 V12 (M.A1.U): Assim? Assim como?
337 V1 (F.A1.U.): Como há de ser? Com a bronquite. Que pena. Ao que vossemecê se deixou
338 chegar... E eu que o conheci um artista de primeira ordem. Não havia no seu "mister"
339 quem chigasse ao Narciso canalizador.
340 V12 (M.A1.U): Outros tempos dona Rosa, outros tempos em qu'eu por casualidade não
341 tinha encontrado aquela... aquela que... com a sua indiferença ou desdém, me obriga a

O PÁTIO DAS CANTIGAS

342 beber para esquecer. Ela não me quer porque eu bebo, eu bebo porque ela não me quer.
343 Cruel dilema. Onde é qu'eu já li isto?

344 V1 (F.A1.U.): Mas olhe que essa mulher de quem vossemecê fala... talvez não lhe queira
345 mal, mas você não tem emenda.

346 V12 (M.A1.U): Eh, dona Rosa, é talvez a oportunidade de lhe dizer...

347 V1 (F.A1.U.): Ah não diga nada, senhor Narciso, a conversa hoje já vai muito adiantada...

348 V12 (M.A1.U): Eu queria apenasmente dizer à senhora Rosa que uma mulher como a
349 dona Rosa não tem direito de se privar... enfim... d'uma companhia.

350 V1 (F.A1.U.): Tem razão, senhor Narciso, mas não tarda muito que o senhor me veja
351 completamente feliz na companhia de quem eu mais desejo.

352 V12 (M.A1.U): Sem outro assunto, atento, venerador e obrigado, Narciso Fino ex-
353 canalizador...Fch!

354 V1 (F.A1.U.): Oh, e agora?

355 V12 (M.A1.U): Agora, só mais logo, se me dá licença, logo trago-lh'o manjerico envasado.

356 V1 (F.A1.U.): Então, adeus, senhor Narciso. Veja lá se arranja quem lhe ponha as papas,
357 e só o qu'eu lhe desejo é qu'a Madama não lhe carregue na mostarda.

358 V12 (M.A1.U): Compreendi-te.

359 V7(M.A1.U): Dois mil e oitocentas.

360 V9 (M.G1.U): Ó senhor Evaristo, diga ao João p'ra me vir ajudar a arrumar estas latas
361 qu'eu sozinho nunca mais saio daqui.

362 V7(M.A1.U): O rapaz agora não pode. Está ali no armazém e tem trabalho p'ra mais duas
363 horas.

364 V9 (M.G1.U): Qu'é que foi?

365 V7(M.A1.U): Foi a traça que roeu as sacas da naftalina e as bolas 'tão todas espalhadas
366 pelo chão. Muit'obrigado, sim?

367 V12 (M.A1.U): Ó Evaristo, tens cá... tens cá uma latinha que me faças o favor de
368 m'emprestar?

369 V7(M.A1.U): Não há cá latas, não há cá coisíssima nenhuma. Lata tem você em vir com
370 pedidos "despois" das poucas vergonhas que me tem feito.

371 V12 (M.A1.U): Ó Evaristo tens cá, tens cá, tens cá destas... podias-me dar...

372 V7(M.A1.U): Não mexas nisso que não é amoníaco.

373 V12 (M.A1.U): Pronto! N'é preciso escamares-te. Não dás, não dás. Ó Evaristo, tens cá
374 disto?

375 V12 (M.A1.U): Agradecido.

376 V7(M.A1.U): É bem feito. Pra ver s'educa melhor o malandrão do seu pai qu'anda pr'aqui
377 a dessincronizar o comércio local com dichotes impróprios dum homem de barba na cara.

378 V13 (M.A.U): Cada um educa os seus com'entende, seu troca-tintas.

379 V7(M.A1.U): Troca-tintas vírgula, esta casa fundou-se em 1897 e até hoje nunca se trocou
380 nada à freguesia.

381 V13 (M.A.U): Eu não sei se troca, se não troca. O que sei é que o Simões polidor morreu
382 depois de tomar o bicarbonato que você lhe vendeu.

383 V7(M.A1.U): Está mal enganado, aqui não se vendem drogas como as que você tem lá na
384 loja. Seu droguista.

O PÁTIO DAS CANTIGAS

385 V13 (M.A.U): Você tem é muito leite por nunca lá ter ido a polícia. Seu leiteiro. O pai está
386 a ver o resultado das suas brincadeiras? Por sua causa tive que ter uma pequena troca
387 de impressões ali com o vizinho Evaristo.
388 V12 (M.A1.U): Ele é que teve a culpa.
389 V13 (M.A.U): Isso era preciso qu'eu não o conhecesse. O pai é uma criança, se não fosse
390 eu olhar por si, havia de ter um lindo futuro.
391 V12 (M.A1.U): Tu não ralhes comigo que eu tô doentinho.
392 V13 (M.A.U): É dos dentes. Vossemecê não se quer tratar. Julga que sabe tudo e não
393 quer ouvir o conselho das pessoas de juízo.
394 V12 (M.A1.U): Não quero aprender mai' nada.
395 V13 (M.A.U): É verdade? Quando é que faz exame?
396 V12 (M.A1.U): Não quero.
397 V13 (M.A.U): Não quer? O pai não tem querer. Quero eu. Amanhã faz favor d'ir ao senhor
398 doutor, e ele que lhe faça o exame competente.
399 V12 (M.A1.U): Não adianta nada. Isto é bronquite. Já da última vez m'obrigaram a tomar
400 quarenta gramas de sulfato de soda.
401 V13 (M.A.U): E então, não lhe fez bem?
402 V12 (M.A1.U): Isso sim, toda a noite não preguei olho de "cólidade" nenhuma.
403 V13 (M.A.U): O que o pai precisava era qu'eu o metesse na cama e não o deixasse ir à
404 festa de Sant'António.
405 V3 (M.G1.U.): Celestezinha levava-me a mal s'eu lhe pedisse namoro?
406 V4 (F.G1.U): Não sei porquê... O Carlinhos é tão bom rapaz.
407 V9 (M.G1.U): Acredite, a Suzaninha andava enganada com o meu irmão.
408 V10 (F.G1.U): Também me parece.
409 V9 (M.G1.U): E levava-me a mal s'eu lhe pedisse namoro?
410 V10 (F.G1.U): Não sei porquê... O Alfredo é tão bom rapaz.
411 V5 (F.G1.U): Então esse amor com a Celeste vai avante ó quê?
412 V8 (M. G1.U): Não vai porque o pai não deixa.
413 V5 (F.G1.U): Oh, então p'que é que não pedes namoro a mim?
414 V8 (M. G1.U): Tá bem. A menina Amália é tão boa rapariga.
415 V6 (M.O.U.): Este rapazes e estas raparigas são danados, trocam de namoro como eu
416 troco dinheiro lá no banco.
417 V15 (F.O.U): Não fale muito alto que nós quando tínhamos a idade deles fazíamos a
418 mesma coisa.
419 V6 (M.O.U.): ó pior, senhora Margarida, ó pior.
420 V12 (M.A1.U): Faz favo, dá-me dois copos de vinho tinto bem medidos.
421 V13 (M.A.U): P'a quem são?
422 V12 (M.A1.U): Então são pá mesa três. Bem medidos!
423 V1 (F.A1.U.): Então vocês não dançam? Não têm vergonha, na noite de Santo António
424 tem que dançar toda a gente. Ó seu Raul Chochina, venha daí!
425 Vx: Mas eu não sei dançar.
426 V1 (F.A1.U.): E eu ralada, eu sei bastante pá gente os dois, homem.
427 V12 (M.A1.U): Ai...ai que não me 'tou a sentir nada bem.

O PÁTIO DAS CANTIGAS

428 Vx: Atento a cair, senhor Narciso.
429 V12 (M.A1.U): Não sei se são uns “delíquidos” que me dão... mas já lá vai. Já lá vai.
430 V2 (M.O.U.): Minhas senhoras e meus senhores, atenção, muita atenção. Vamos a ouvir
431 finalmente boa música, músicá valer. Vou ligar o meu aparelho de telefonia para que
432 todos dancem à sua vontade. Não têm nada qu’agradecer.
433 Vx: Há outra coisa que alegra a alma de toda a gente, são as conservas La Rose.
434 V16 V17 V18 (M.A.U.): Ah! Ah! Ah! Oh ó mano, um tango, um tango.
435 V5 (F.G1.U): Olha, a menina Celeste não foi ao cinema mas veio pr’aqui fazer fitas.
436 V4 (F.G1.U): Se a inveja fosse tinha, munta gente era tinhosa.
437 V3 (M.G1.U.): Deixe lá, menina Celeste, o qu’ela tem é disto.
438 V12 (M.A1.U): Tira pra lá a patinha.
439 V8 (M. G1.U): O seu Carlos não pode ver sem mexer?
440 V3 (M.G1.U.): Ai, que temos a conversa estragada.
441 V12 (M.A1.U): Olá. Ora, como vê, cá está reservada a mesinha p’ra Vossa Excelência.
442 V7(M.A1.U): Eu não estava p’ra vir a esta porcaria, mas a minha filha tanto me pediu tanto
443 me pediu qu’eu anui.
444 V12 (M.A1.U): Anuístes e fizestes bem qu’isto ‘tá bom.
445 V7(M.A1.U): Tá bom, tá bom, pouca conversa.
446 V12 (M.A1.U): Ó Evaristo tens cá... tens cá... uns pastelinhos de bacalhau que estão de
447 se le tirar a barretina. Ó Evaristo tens cá...tens cá um vinhão apalhetado que até faz
448 cócegas no céu da boca.
449 V7(M.A1.U): Tá bom, mas deixe-me em paz qu’eu estou à espera d’uma senhora.
450 V12 (M.A1.U): Ena, ena! É um embrulho todo giro! Ó Evaristo, quié isto?
451 V7(M.A1.U): Não mexa nisto porque se pode partir.
452 V12 (M.A1.U): É prà dama?
453 V7(M.A1.U): Afasta-se qu’ela aí vem.
454 V12 (M.A1.U): Ora cá estou eu, senhor Evaristo. Atão o qu’é que vossemecê me quer?
455 V7(M.A1.U): Assente-se, Dona Rosa e peça uma bebida aqui ao criado.
456 V1 (F.A1.U.): Ao criado?
457 V7(M.A1.U): Peça o que quiser, um pirolito por exemplo, o que quiser.
458 V1 (F.A1.U.): Ó senhor Narciso, traga-me um cálice de coisa nenhuma qu’eu estou com
459 muita pressa.
460 V7(M.A1.U): Pois pra mim, traga-me um pirolito ao natural.
461 V12 (M.A1.U): “tralmente”.
462 V7(M.A1.U): A propósito de pirolito, Dona Rosa, nós já não “semos” positivamente duas
463 crianças. Temos obrigação de ser adultos, sob todos os ponto de vista, e pensar em
464 conformidade. Quando a vida...
465 V1 (F.A1.U.): Vossemecê hoje ‘tá a falar bem, mas olhe qu’eu ainda não percebi nada.
466 V7(M.A1.U): Pois olhe qu’é bem fácil. Quando um homem da minha idade e da minha
467 situação se deixa prender p’uma simpatia, quiçá paixão, não tem mão em si, por mais
468 Evaristo que seja.
469 V1 (F.A1.U.): Ai, as minhas vacinas.

O PÁTIO DAS CANTIGAS

470 V7(M.A1.U): Não me dessicronize, Dona Rosa, qu'isto é um caso muito sério. Rosinha
471 ainda está toda ouriçada de espinhos por Evaristo. A Rosinha não me quer compreender.
472 É bem certo que quanto mais nos chegamos a elas mais nos picam a rosas. Minha
473 querida amiga, permita-me qu'eu desembulhe este modesto mimo, alusivo à data de hoje
474 e que peço licença p'ra lh'oferecer.
475 V1 (F.A1.U.): Não s'incomode, se é pra ver se me leva no embrulho mais vale não
476 desembulhar.
477 V7(M.A1.U): Não m'incomoda nada. Eu tenho até uma grande satisfação. Não
478 m'incomoda nada. Ai, ai, ai, qu'eu estou muito incomodado. Desculpe, dona Rosa, mas
479 aqui houve um "qui pró quo" ou canalhice.
480 V1 (F.A1.U.): Ora porqu'é que vossemecê não vai fazer pouco da sua família? Tanta
481 conversa pr'afinal m'oferecer um manjerico de lata? Tenha juízo.
482 V7(M.A1.U): Se eu descubro quem foi o bandalho... arma-se aqui um trinta e um...
483 V12 (M.A1.U): Pára e escuta, flor do meu martírio.
484 V1 (F.A1.U.): Ai credo! Que susto!
485 V12 (M.A1.U): Rosa, lembra-se do manjerico que hoje l'ofereci?
486 V1 (F.A1.U.): Perfeitamente, até se partiu o vaso.
487 V12 (M.A1.U): Partiu-se o vaso, mas o Sant'António fez o milagre. Ei-lo aqui, encastado
488 em prata.
489 V1 (F.A1.U.): Oh senhor Narciso, mas pra que s'esteve a incomodar?
490 V12 (M.A1.U): Não m'incomodou nada. Foi limpinho.
491 V4 (F.G1.U): Ai, Carlos, não me aperte tanto que me "suféca".
492 V5 (F.G1.U): Ai que calor que deve estar no "chalé", deixa-m'abrir as persianas.
493 V4 (F.G1.U): Ai.
494 V3 (M.G1.U.): Que foi?
495 V5 (F.G1.U): Não foi nada. Foi a menina Celeste que s'abriu ao meio.
496 V4 (F.G1.U): Ai...Quem é que me fecha o fecho?
497 V3 (M.G1.U.): Do que tu precisavas sei eu.
498 V5 (F.G1.U): O que foi, meu calão? Me queres bater? E tu ficas-te, ah?
499 V8 (M. G1.U): Ah lá ficar não fico.
500 V3 (M.G1.U.): Fazes melhor não ficar porque talvez te desse dois caldos no focinho.
501 V9 (M.G1.U): Então o qu'é isso? Parece impossível.
502 V10 (F.G1.U): É uma vergonha.
503 V5 (F.G1.U): Ah.
504 V12 (M.A1.U): Isto, dona Rosa, representa os três reinos da natureza: o mineral que é a
505 prata; o vegetal que é o manjerico propriamente dito; e o animal foi a besta que mo cedeu
506 em segunda mão.
507 V7(M.A1.U): Sardanapalo! Hotentote! Beldroegas!
508 V12 (M.A1.U): Qu'é isso? Olhe que 'tá aqui uma senhora.
509 V7(M.A1.U): Pois é mesmo diante desta senhora qu'eu lhe quero partir as ventas, seu
510 pilha-vasos.
511 V12 (M.A1.U): A mim?

O PÁTIO DAS CANTIGAS

- 512 V1 (F.A1.U.): Depois daquela desfeita do manjerico só faltava vossemecê vir pr'aqui
513 escangalhar a nossa festa.
- 514 V4 (F.G1.U): Ó pai esta ordinariona quer me bater.
- 515 V3 (M.G1.U.): Não bate que estou cá eu.
- 516 V5 (F.G1.U): Sempre estás com uma vaidade. Não estás a ouvir este parvalhão a insultar-
517 me?
- 518 V8 (M. G1.U): Parece impossível como o Pátio do Evaristo tem cá disto.
- 519 V7(M.A1.U): Ah camelo, que te desgraçaste.
- 520 V8 (M. G1.U): Ah, covarde, que m'apanhaste à traição.
- 521 V12 (M.A1.U): Não disfarces que também...também comes.
- 522 V1 (F.A1.U.): Pediste-l'um pirulito, bebeste uma cerveja.
- 523 V13 (M.A.U): Que está você a bater no meu pai. Vire-se pra mim que sou um homem.
- 524 V4 (F.G1.U): A culpada de tudo isto és tu.
- 525 V5 (F.G1.U): Ora vê lá se gostas?
- 526 V12 (M.A1.U): Podem estar sossegadinhos, que aqui não lhes acontece mal nenhum.
- 527 V6 (M.O.U.): Bom dia, senhora Rosa.
- 528 V1 (F.A1.U.): Bom dia, senhor Heitor. Então vai já prò emprego?
- 529 V6 (M.O.U.): Não, que o banco só abre às dez. Como as pequenas, coitadinhas, se
530 deitaram tarde, vou eu fazer as compras.
- 531 V1 (F.A1.U.): O senhor é avô mais lamecha qu'eu conheço.
- 532 V2 (M.O.U.): Ó senhora Rosa, vossemecê é capaz de me fazer um grande favorzinho?
- 533 V1 (F.A1.U.): Se não for assim muito grande muito grande, diga lá.
- 534 V2 (M.O.U.): Não é muito grande. É só levar este pacotinho até a praça da Figueira.
- 535 V1 (F.A1.U.): Pra quê?
- 536 V2 (M.O.U.): É uma experiência qu'eu quero fazer com um aparelho de emissão qu'eu
537 inventei. A senhora Rosa carrega num botão que tem aqui à frente e do mei' dia até à
538 uma hora, põe-se a pau, a ver se ouve alguma coisa.
- 539 V1 (F.A1.U.): Carrego com o aparelho, carrego no botão. O diabo que o carregue a você.
- 540 V2 (M.O.U.): Tenha paciência. Faça-m'isso. Eu falo de cá a ver se vossemecê ouve de lá.
- 541 V1 (F.A1.U.): Está bem, deixe cá ver essa geringonça.
- 542 V2 (M.O.U.): Muito obrigadinho, senhora Rosa. Muito obrigadinho. Não se esqueça, não
543 se esqueça.
- 544 V1 (F.A1.U.): S'este ladrão um dia descobrisse feijão carrapato sem fios, então é que ele
545 fazia fortuna lá na praça da Figueira.
- 546 V13 (M.A.U): Alt, peito pra fora, barriga pra dentro, cabeça pra cima, ombros pra baixo,
547 queixo recolhido. Mãos nos quadris.
- 548 V12 (M.A1.U): Ei, espera, espera, espera, espera aí! Vê se dizes uma coisa de cada vez
549 qu'eu assim não m'entendo.
- 550 V13 (M.A.U): Mas o pai tem que fazer tudo ao mesmo tempo.
- 551 V12 (M.A1.U): Ráis'parta a ginástica de "cueca".
- 552 V13 (M.A.U): Cueca não, sueca.
- 553 V12 (M.A1.U): Então nós estamos em sueca ou estamos em cueca?

O PÁTIO DAS CANTIGAS

554 V13 (M.A.U): Pai, dê-me daí o alter, do chão. Muito obrigado. Vá lá, vamos lá a outro
555 exercício. Em posição! Ponta dos pés pra fora. Palmas das mãos pra fora. Peito pra fora.
556 Joelhos pra fora.
557 V12 (M.A1.U): Olha, foi tudo fora.
558 V10 (F.G1.U): Queres que te traga alguma coisa da rua?
559 V5 (F.G1.U): Veneno.
560 V9 (M.G1.U): O jornal traz alguma novidade?
561 V7(M.A1.U): Ó seu camelo! O que é que você está embasbacado a olhar? Pensa qu' a
562 minha casa é a exposição de Belém? É pra demorar mais tempo, não é? Você 'inda acha
563 cedo, não acha?
564 V8 (M. G1.U): Eu chego sempre à hora.
565 V7(M.A1.U): Isso é que não chega, qu'eu farto-me de esperar por você.
566 V8 (M. G1.U): Ah, isso é que não farta.
567 V7(M.A1.U): Você não me desminta, seu camelo! Vai ver hoje! Vou-me fartar de esperar
568 por você!
569 V8 (M. G1.U): Ah, isso é que não espera, qu'eu vou chegar primeiro.
570 V7(M.A1.U): Ah, isso é que não chega.
571 V8 (M. G1.U): Ah, isso é qu'eu chego.
572 V7(M.A1.U): Seu camelo! Sempre quero ver quem é qu'entra primeiro.
573 V8 (M. G1.U): Quem entra primeiro deve ser o Alfredo qu'é quem ficou com a chave.
574 V9 (M.G1.U): Bom dia.
575 V8 (M. G1.U): Bom dia, Alfredo.
576 V7(M.A1.U): Então ist'é que são horas, hã?
577 V9 (M.G1.U): Ó senhor Evaristo, ainda não são nove.
578 V7(M.A1.U): Você também me saiu uma boa prenda. Com qu'então toda a noite àtirar-se
579 à menina Suzana. E confiei-lh'eu a chave da minha loja. E pensei em confiar-lh'a chave
580 do coração daquele anjo qu'eu tenho lá em casa. Com licença, sim? Então, quem é
581 qu'entrou primeiro? Com que empregados queria casar a minha filha!
582 V7(M.A1.U): É perfeitamente o Carlos Mardel.
583 V4 (F.G1.U): Que lindo fox-trott.
584 V7(M.A1.U): Parece-me, minha filha, que desta vez é que acertámos.
585 V8 (M. G1.U): Estive a sentir uma coisa cá por dentro, fui a correr, correr e fiz a letra para
586 o fado que l'e dediquei.
587 V5 (F.G1.U): E como se chama o fado?
588 V8 (M. G1.U): Fado menina Amália, dedicado à mesma dos Santos Peixoto, letra de João
589 Rovisco Godinho prò fado Maria Alice, de Armando da Silva Gois.
590 V5 (F.G1.U): Isto não é fado, é a lista dos telefones.
591 V9 (M.G1.U): E depois havemos de ter a nossa casa e não há de faltar nada na nossa
592 casa. Estou a vê-la, muito bonita, muito alegre, uma casinha feita para si, parecida
593 consigo.
594 V10 (F.G1.U): Mas eu não sou alegre, nem bonita, Alfredo.
595 V9 (M.G1.U): Não diga isso. E havemos de lá viver muito felizes sem pensar em nada se
596 não em nós dois. Quando eu vier do trabalho, hei de vê-l'à minha espera, e hei de pedir-

O PÁTIO DAS CANTIGAS

597 l'e para cantar, para cantar...Como só tu sabes cantar, com essa voz que põe a gente não
598 sei como, assim como...

599 V10 (F.G1.U): Mas eu não sei cantar.

600 V9 (M.G1.U): Ah.

601 V10 (F.G1.U): Diga-me uma coisa, Alfredo. Gosta assim tanto... tanto da minha irmã?

602 V9 (M.G1.U): Da sua irmã?

603 V10 (F.G1.U): Sim, da minha irmã. O Alfredo tem estado a falar comigo, mas é nela que
604 está a pensar.

605 V9 (M.G1.U): Perdoe-me, Suzana. Eu sou tão infeliz.

606 V10 (F.G1.U): Se isso pode servir-lhe de consolação, olhe qu'eu não sou menos.

607 V9 (M.G1.U): Por causa do Carlos? Afinal temos estado a enganar-nos um ao outro.

608 V10 (F.G1.U): O Alfredo é tão bom. Que pena eu tenho de não poder gostar de si.

609 V9 (M.G1.U): Também eu tenho pena de não gostar de si, Suzana. E mais pena tenho
610 ainda do maluco do meu irmão Carlos a não saber merecer.

611 V10 (F.G1.U): O mesmo posso eu dizer da minha irmã. Mas deixe lá, talvez seja melhor
612 assim.

613 V9 (M.G1.U): Quem sabe? Adeus, Suzana.

614 V10 (F.G1.U): Adeus, Alfredo. Até amanhã.

615 V5 (F.G1.U): Bravo, é lindo! Muito bem.

616 V9 (M.G1.U): Boa noite.

617 V8 (M. G1.U): Boa noite.

618 V5 (F.G1.U): Ah, João, és o homem dos meus sonhos. Digo-te então mais, és o rapaz
619 mais inteligente cá do pátio.

620 V8 (M. G1.U): Não tenho sono nenhum, a minha vontade era ficar aqui toda a noite até
621 abrir a loja.

622 V5 (F.G1.U): Ó menina Evarista, já acabou o ato de variedades?

623 V8 (M. G1.U): Então até amanhã. Estou cheio de sono e amanhã tenho que me levantar
624 cedo pr'abrir a loja.

625 V5 (F.G1.U): Palerma.

626 V3 (M.G1.U.): Ó Amália.

627 V5 (F.G1.U): Não quero conversas.

628 V3 (M.G1.U.): Não sejas parva, preciso falar muito contigo.

629 V5 (F.G1.U): Lábia não te falta.

630 V3 (M.G1.U.): Vou esperar-te prà leitaria, não te demores.

631 V5 (F.G1.U): Não me demoro nada. Vou-me já deitar.

632 V3 (M.G1.U.): Ouve lá... é um assunto muito grave, trata-se da tua irmã.

633 V5 (F.G1.U): O quê? Da minha irmã?

634 V3 (M.G1.U.): Sim, contaram-me umas coisas.

635 V5 (F.G1.U): Vai tu andando, eu vou já.

636 V2 (M.O.U.): Muita atenção. Muita atenção. Mui... mui... mui... mui... muita... m...
637 m...m...como manteiga...

638 Vx: Dá-me 125 de manteiga.

639 V2 (M.O.U.): M como manteiga.

O PÁTIO DAS CANTIGAS

640 Vx: Dá-me 125 de manteiga.
641 V2 (M.O.U.): M como manteiga.
642 Vx: Dá-me 125...
643 V13 (M.A.U): Ó homem, já ouvi sete vezes... manteiga.
644 V2 (M.O.U.): Primeira experiência. Leitura...leitura...escuta...escuta...estás óvir? Um dia
645 estava Bocage à porta do Nicola, quando de repente...
646 Vx: Boa noite, senhor Rufino. Ai, se soubesse a desgraça que me aconteceu...
647 V2 (M.O.U.): E a velha voltou-lhe as costas e batendo as palmas ao Bocage disse...
648 Vx: Muito obrigado.
649 V3 (M.G1.U.): Boa noite. Ó Rufino, tu sabes por acaso se está algum barco pra sair prò
650 Brasil?
651 V13 (M.A.U): Há de sair... há de sair.
652 V5 (F.G1.U): O que é que te disseram da minha irmã?
653 V3 (M.G1.U.): És mesmo uma pombinha. Eu tinha a certeza... Bastava falar-te na mana
654 p'ra vires logo a correr.
655 V5 (F.G1.U): Velhaco.
656 V3 (M.G1.U.): Não tenhas pressa. O que eu tenho a dizer é só p'ra teu bem.
657 V5 (F.G1.U): Palermo. Lá porque te chamam Carlos Bonito, tás convencido que as
658 mulheres andam todas pelo beicinho, mas comigo andas enganado. Fica sabendo, meu
659 pedaço d'asno, que até a data ainda não gostei de nenhum homem, a não ser do meu
660 avô. E se julgas que tenho ciúmes ou pensas que te ligo alguma, tira o meu nome da lista
661 que eu não tenho "telefone".
662 V3 (M.G1.U.): Acabaste?
663 V5 (F.G1.U): Podes entrar.
664 V3 (M.G1.U.): Então, com licença. O qu'eu tenho a propor à minha amiga é um assunto
665 exclusivamente comercial. Tu cantas como ninguém. Eu, com a viola, nos tangos e nas
666 canções, também não m'atrapalho. Ora, dois artistas como nós somos, não podemos
667 passar a vida a cantar prós vizinhos no Pátio do Evaristo. Quer ir dar um passeiozinho até
668 ao Brasil?
669 V5 (F.G1.U): Ao Brasil? Tu és doido.
670 V3 (M.G1.U.): Sou doido, mas é se ficar aqui, e tu também. Olha a filha da senhora Rosa,
671 saiu daqui pequena com a madrinha e hoje está cheia de dinheiro a cantar na rádio e no
672 teatro.
673 V5 (F.G1.U): A mãe mostrou-me noutro dia um retrato com a filha de casaco de peles,
674 cheia de joias ao pé dum automóvel.
675 V3 (M.G1.U.): É tudo dela.
676 V5 (F.G1.U): Ó Carlos, mas isso é uma boa ideia, mas o dinheiro prás passagens, e p'ra
677 tudo o mais que é preciso?
678 V3 (M.G1.U.): Se nós quisermos, o dinheiro arranja-se.
679 V10 (F.G1.U): Não... Não... Não penses nisso.
680 V5 (F.G1.U): Mas o dinheiro é tanto teu como meu.
681 V10 (F.G1.U): Os pais deixaram-nos aquele dinheiro p'ra quando nós casássemos, não
682 lhe devemos tocar.

O PÁTIO DAS CANTIGAS

683 V5 (F.G1.U): Não toques tu no teu. Eu é que estou no direito de fazer dele o que quiser. A
684 ti não te custa nada: vais comigo ao Montepio, assinas lá a papeleta e eu recebo a minha
685 parte.

686 V10 (F.G1.U): Mas p'ra quié que tu queres o dinheiro?

687 V3 (M.G1.U.): Não tens nada com isso.

688 V9 (M.G1.U): Para comprares uma viola nova e passares um mês na cama a fumar? Não
689 mexes na herança que é pequenina, mas que um dia te pode vir a servir no caso duma
690 doença ou duma infelicidade.

691 V3 (M.G1.U.): O quê? Morrer? Eu depois de morto não preciso de dinheiro pra nada. Ó
692 Alfredinho, faz isso ao teu irmão Carlos.

693 V9 (M.G1.U): Não me venhas p'ra cá com as tuas cantigas qu'eu já te disse o que tinha a
694 dizer. Como, felizmente, não o podes levantar sem mim, tira daí o sentido. Até logo.

695 V3 (M.G1.U.): Ó Alfredinho... Ó Alfredinho...anda cá.

696 V5 (F.G1.U): E agora?

697 V3 (M.G1.U.): Deixa lá. Eles não querem, mas eu hei de arranjar o dinheiro, seja como
698 for.

699 V6 (M.O.U.): Ó senhora Rosa, nunca lh'aconteceu, por engano, ir misturada num ramo de
700 flores?

701 V1 (F.A1.U.): Viva, senhor Heitor. Olhe que vossemecê já não tem idade pr'andar a dizer
702 dessas brejeirices.

703 V6 (M.O.U.): Ora, ora. Também o nosso Evaristo já não é nenhuma crainça e ainda lhas
704 diz.

705 V1 (F.A1.U.): Pela sua rica saúde nem me fale nesse enguiço. A ter que escolher, então
706 antes o Narciso. Ah...Mas eu cada vez estou menos resolvida a arranjar um padraço pra
707 minha filha.

708 V11(M.O.U): Tem tido notícias dela?

709 V1 (F.A1.U.): Isso sim, isto agora há uma grande dificuldade.

710 V3 (M.G1.U.): Bom dia.

711 V6 (M.O.U.): Bom dia.

712 V3 (M.G1.U.): A senhora Rosa dá-me este cravinho?

713 V1 (F.A1.U.): Não tens dinheiro? Olha que me saem a tostão cada um.

714 Vx: A como são estes cravos?

715 V1 (F.A1.U.): Ó freguesa, pra si são a doze "mal" reis, e olhe qu'inda perco dinheiro.

716 V3 (M.G1.U.): Que horas são isto?

717 V6 (M.O.U.): São dez e meia.

718 V1 (F.A1.U.): Ao meio-dia não me há de esquecer de ligar a caranguejola daquele
719 maluco. Por sinal ontem não me esqueci e isto nem piou.

720 V6 (M.O.U.): Já viu que rico presente eu levo aqui para a minha Suzana?

721 V1 (F.A1.U.): Calha bem. Como ela é a única que não canta lá no pátio, canta o grilinho
722 por ela.

723 V11(M.O.U): Vou-me chegando a casa, que os meus amigos bichinhos devem estar com
724 apetite.

O PÁTIO DAS CANTIGAS

725 V6 (M.O.U.): E eu vou para o banco, que tenho uma cobrança importante a fazer. Eu só
726 queria ter de meu o que daqui a vinte minutos esta pastazinha vai ter dentro.
727 V11(M.O.U): O que está fazendo, senhor Narciso? Quer deitar abaixo a casa do seu rival?
728 V12 (M.A1.U): Eu já encomendei ao Engenhocas uma bomba prò Evaristo ir pelos ares.
729 Pum! Mas com' inda não está pronta, ponho-lhe aqui um prego...com um arame...para a
730 senhora Rosa pendurar a roupa.
731 V11(M.O.U): Tenha cuidado, por aí passam os canos da água.
732 V12 (M.A1.U): E eu ralado. Os canos não são meus.
733 V11(M.O.U): Vê! Eu bem o preveni. E agora? Tenho de ir chamar os bombeiros?
734 V12 (M.A1.U): Não chama nada. Não chama nada qu'isto é vinho.
735 V11(M.O.U): Vinho? Mas isso é um milagre!
736 V12 (M.A1.U): Não é milagre, é palheto. Ó senhora Margarida, ond'é que vai?
737 V15 (F.O.U): Vou à fonte buscar água.
738 V12 (M.A1.U): Não seja trouxa. Venha antes à fonte buscar vinho.
739 V15 (F.O.U): Vinho!?
740 V16 V17 V18 (M.A.U.):Vinho!
741 V12 (M.A1.U): A senhora Margarida veio à fonte, mas não veio sozinha. Traz uma bilha
742 de todo tamanho, hein! Compreendi-te. Saia lá, senhora Margarida, que o Engenhocas
743 também é gente.
744 V2 (M.O.U.): Obrigadinho. Basta cheio.
745 V11(M.O.U): Já agora também vou buscar um copo.
746 V12 (M.A1.U): Quem havia de dizer que o amigo dos animais também ia matar o bicho?
747 V16(M.A.U.): Com licença, ó mano, com licença, ó mano.
748 V12 (M.A1.U): Calma, rapazes, calma, qu'isto há de chegar para todos, há de chegar para
749 todos. Ó seu Arnesto, ele é barro, ó seu Arnesto, ele é barro.
750 V16 (M.A.U.):Ah, seu Narciso, isto foi a sorte grande.
751 V17 (M.A.U.):Eu só queria que me saísse branco. Eu só queria que me saísse branco.
752 V7(M.A1.U): Isto é que é um palheto de primeira ordem. Deste já não há mais.
753 V12 (M.A1.U): Já não há mais.
754 V7(M.A1.U): Ora vamos lá experimentar esses Fox trots brasileiros que o Carlos me
755 aconselhou. "A camisa amarela".
756 V4 (F.G1.U): Ó papá, o que é isso da camisa amarela?
757 V7(M.A1.U): É uma música dedicada ao vencedor da décima volta ao Brasil em bicicleta.
758 V4 (F.G1.U): E quem foi? Foi o Trindade?
759 V7(M.A1.U): Foi o Pedro Álvares Cabral.
760 V12 (M.A1.U): Ó Evaristo, tens cá disto?
761 V12 (M.A1.U): Passou bem?
762 V19 (F.G1.U.): Hi... Como eu estou grata a todos. Muito agradecida. Obrigadinho. E
763 mamãe, quié feito dela? Qui pena não estar aqui neste momento.
764 V15 (F.O.U): É a filha da senhora Rosa.
765 V19 (F.G1.U.): Que maravilha! Como tudo está igual de quando eu parti e como eu me
766 recordo bem de todos.
767 V12 (M.A1.U): Antão diga lá, diga quem eu sou?

O PÁTIO DAS CANTIGAS

768 V19 (F.G1.U.): Você? Você é o seu Narciso canalizador, não é? Abraça. Dá um abraço,
769 meu negro. Olha o Carlos.
770 V3 (M.G1.U.): Maria da Graça, estás linda!
771 V19 (F.G1.U.): Amália! Tens os mesmos olhos bonitos de há dez anos.
772 V7(M.A1.U.): Ora seja muito bem aparecida e fale à gente.
773 V19 (F.G1.U.): Olha quem ele é, seu Evaristo. Seu Evaristo das drogas e sua filha a
774 melindrosa Celeste. Ó pessoal, ele 'inda fica tiririca quando a gente pergunta "ó Evaristo,
775 tens cá disto?"? E agora qual dos meus amigos me faz o favor de prevenir a minha mãe
776 que chegou a sua filha?
777 V12 (M.A1.U.): Eu!
778 V3 (M.G1.U.): Eu!
779 V2 (M.O.U.): Eu!
780 V11(M.O.U.): Eu!
781 V7(M.A1.U.): Pois quem a previne primeiro sou eu! 'Tá? É da praça da Figueira?
782 Não...Como?... Da Maternidade Alfredo Costa?
783 V12 (M.A1.U.): E toma cuidado, meu borracho, não entres na praça da Figueira pelo lado
784 das galinheiras senão já sabes. Vai depressa pra mostrares que o melhor telégrafo ainda
785 é o pombalino.
786 V7(M.A1.U.): 'Tá lá? Daonde? Da praça de touros do Campo Piqueno? Irra.
787 V2 (M.O.U.): Alô! Alô! Senhora Rosa, senhora Rosa!
788 V3 (M.G1.U.): Vai depressa à praça e diz à senhora Rosa...
789 V7(M.A1.U.): 'Tá? Como? Da Escola Agrícola da Paiã? Rai's o partam.
790 V11(M.O.U.): Depressa, menina, depressa.
791 Vx: Dona Rosa Praça Figueira Rossio chegou filha stop venha stop Boris stop.
792 V7(M.A1.U.): O quê? Do Jardim Zoológico?
793 V2 (M.O.U.): Senhora Rosa, alô! Alô!
794 V7(M.A1.U.): Isto agora vai ao calhar que talvez acerte. 'Tá lá? ' Tá? Quem fala? É a
795 senhora Rosa?
796 V1 (F.A1.U.): Sou eu mesma, diga senhor Evaristo! O que é? Está? Diga! Diga! O quié
797 isto? O meu pombinho, o meu pombinho que me traz um recado.
798 V2 (M.O.U.): senhora Rosa, chegou a sua filha.
799 V1 (F.A1.U.): Chegou a minha filha!
800 V2 (M.O.U.): Dona Rosa.
801 Vx: Um telegrama prà senhora Rosa.
802 V1 (F.A1.U.): Ó meu Deus! A minha querida filha!
803 Vx: Senhora Rosa! Senhora Rosa!
804 V1 (F.A1.U.): Já sei! Já sei! Chegou a minha filha!
805 V19 (F.G1.U.): Mãezinha!
806 V1 (F.A1.U.): Filha! Meu amor!
807 V19 (F.G1.U.): Mamãe!
808 V12 (M.A1.U.): Então, qu'é isso, senhora Margarida? Vossemecê bebeu vinho e tá-m'a
809 deitar água pelos olhos?
810 V1 (F.A1.U.): Eu nem quero crer, e como tu estás bonita.

O PÁTIO DAS CANTIGAS

811 V5 (F.G1.U): E qu' ilegante que tu andas.
812 V19 (F.G1.U.): Minha mãe querida, aqui tens a tua filha do coração durante dois meses.
813 V1 (F.A1.U.): Só? E depois vais-te embora?
814 V19 (F.G1.U.): Então, mamãe, não posso perder os meus contratos na rádio. Vim só fazer
815 umas pequenas "vacances" a Portugal.
816 V1 (F.A1.U.): Eu cá não percebo nada dessas coisas, mas não me conformo que te vas já
817 embora daqui a dois meses.
818 V1 (F.A1.U.): Que pena que eu tenho.
819 V12 (M.A1.U.): (xxx).
820 V7(M.A1.U): Ora apesar da costumada dessincronização da Companhia dos Telefones,
821 vejo que foi o meu aparelho o feliz causador desta apoteótica manifestação maternal e
822 filial.
823 V2 (M.O.U.): O seu aparelho, vírgula, que o meu chegou lá primeiro.
824 V11(M.O.U): E o meu telegrama?
825 V12 (M.A1.U): Sempre 'tás c'uma vaidade, ó Evaristo! Não é verdade que a primeira
826 pessoa que le deu a notícia foi o meu pombo? Que por acaso é seu.
827 V1 (F.A1.U.): Não, foram todos, chegou tudo ao mesmo tempo.
828 V12 (M.A1.U): Compreendi-te. Ficámos empates.
829 V1 (F.A1.U.): São todos muito meus amigos e eu não sei como lhes hei de agradecer.
830 V7(M.A1.U): Não se incomode com os agradecimentos, Dona Rosa, e sempre que lhe
831 chegar uma filha do Brasil pode contar incondicionalmente com o meu telefone sincero.
832 V19 (F.G1.U.): Obrigadinho, Evaristo, tu és camarada.
833 V7(M.A1.U): São favores.
834 V4 (F.G1.U): Ó papá, vamos embora. Quando chegarmos ao Rossio, já o "quimboio" vai
835 no "túnele".
836 V15 (F.O.U): Ah, o senhor Evaristo vai de viagem?
837 V7(M.A1.U): É verdade. Penaliza-me a ausência forçada, mas as dessincronizações do
838 meu fígado obrigam-me a ir a águas prò Cartaxo.
839 V12 (M.A1.U): Águas do Cartaxo pó fígado? Compreendi-te.
840 V1 (F.A1.U.): Pois hão de se arrepender de não estar cá no São João. Com a minha filha
841 ao pé de mim, vai ser uma festa como nunca se viu no Pátio das Cantigas.
842 V5 (F.G1.U): Ó senhora Rosa, nessa noite até canto um fado dedicado à Maria da Graça.
843 V4 (F.G1.U): Tenho pena de não ouvir. E já arranjaste acompanhamento?
844 V5 (F.G1.U): Já, olha, o guitarra é João Magrinho e o viola...
845 V4 (F.G1.U): Ai, papá, vamos embora, qu'ela é capaz de dizer qu'é o Carlos.
846 V5 (F.G1.U): É verdade, pode ser o Carlos. Onde é qu'ele se meteu?
847 V7(M.A1.U): Por enquanto ainda não se meteu em parte nenhuma. Mas talvez se meta na
848 minha família, se para isso tiver a minha autorização. Mandam mais alguma coisa?
849 Passassem muito bem.
850 V12 (M.A1.U): Ó Evaristo, quando lá chegares manda saudades, que é coisa que cá não
851 deixas.
852 V5 (F.G1.U): Ó Celeste, cá te esperamos pá festa do dia de São Nunca.
853 V6 (M.O.U.): Valha-me, Nossa Senhora.

O PÁTIO DAS CANTIGAS

854 V10 (F.G1.U): Avô!
855 V6 (M.O.U.): Suzana!
856 V5 (F.G1.U): Avôzinho, o que tem?
857 V10 (F.G1.U): O que foi?
858 V6 (M.O.U.): Estou desgraçado.
859 V1 (F.A1.U.): O que é que lhe fizeram?
860 V6 (M.O.U.): Roubaram-me. Foi roubado.
861 V12 (M.A1.U.): Roubaram-no?
862 V2 (M.O.U.): Mas quem foi que o roubou?
863 V6 (M.O.U.): Não sei. Fui receber 15 contos à Rua da Madalena e quando ia ali perto das
864 escadinhas, deram-me um soco nas costas e levaram-me a mala.
865 V1 (F.A1.U.): E não viu quem foi?
866 V6 (M.O.U.): Como? Fiquei tonto, encostado à parede, e o patife desalvorou pelas
867 escadas a baixo.
868 V15 (F.O.U.): E não chamou a polícia?
869 V6 (M.O.U.): Quando eu gritei por socorro e me vieram acudir, onde é qu'ele já ia.
870 V10 (F.G1.U): Que desgraça, avôzinho.
871 V2 (M.O.U.): Mas é preciso ir dar parte ao Torel.
872 V6 (M.O.U.): Já fui. Já fiz tudo, agora vão lá saber.
873 V5 (F.G1.U): Então, avô, vamos embora!
874 V6 (M.O.U.): Há trinta e três anos naquela casa e nunca tiveram razão de queixa de mim.
875 V5 (F.G1.U): Vamos, avô. Tenha esperança que o ladrão há de aparecer.
876 V1 (F.A1.U.): Agora vão lá agarrá-lo!
877 V16 V17 V18 (M.A.U.): 15 contos!?
878 V15 (F.O.U.): 15 contos!
879 V12 (M.A1.U.): Aquilo foi alguém que sabia que o tio Heitor levava tanto dinheiro.
880 V3 (M.G1.U.): Está tudo arranjado.
881 V5 (F.G1.U.): O quê?
882 V3 (M.G1.U.): Desce. Já arranjei o dinheiro. Podemos ir prò Brasil.
883 V5 (F.G1.U.): Foste tu?
884 V3 (M.G1.U.): Eu o quê?
885 V5 (F.G1.U.): Onde é que arranjaste o dinheiro?
886 V3 (M.G1.U.): Não tens nada com isso.
887 V5 (F.G1.U.): Carlos, como pudeste fazer uma coisa dessas?
888 V10 (F.G1.U.): ...grite por mim. Boa noite. O que é que foi?
889 V5 (F.G1.U.): Suzana, já sei quem foi que roubou o avô.
890 V10 (F.G1.U.): O quê? Cuidado, que se o avô nos ouve, pode-se afligir. Quem foi?
891 V5 (F.G1.U.): Uma pessoa que todos nós conhecemos, parece impossível.
892 V10 (F.G1.U.): Seja quem for. Vou já à esquadra fazer a queixa. Quem é o ladrão?
893 V5 (F.G1.U.): É o Carlos.
894 V10 (F.G1.U.): O Carlos?
895 V5 (F.G1.U.): Suzana, o que é isso?
896 V10 (F.G1.U.): O meu amor...

O PÁTIO DAS CANTIGAS

897 V5 (F.G1.U): Como tu gostas do Carlos. E foi p'ra fugir comigo qu'ele fez esta loucura.
898 V6 (M.O.U.): Suzana!
899 V5 (F.G1.U): O quê, avô? A Suzana não pode lá ir agora, mas vou eu. O que é que o
900 avôzinho quer?
901 V6: Olha, filha, não quero nada. Nem eu sei. Não sou capaz d'adormecer. Deixa-te ficar
902 um bocadinho aqui ao pé de mim, a fazer-me companhia.
903 V5 (F.G1.U): Então, avô, não pense mais nisso. Descanse que tudo se há de remediar.
904 Sossegue, faça ó-ó.
905 V2 (M.O.U.): Prezados ouvintes, acabam Vossas Excelências d'óvir um fado à guitarra
906 acompanhado à viola respetivamente por Narciso Fino e Rufino Filho Fino...ah, perdão...e
907 Rufino Fino Filho, que vieram ao nosso microfone por obséquio. Está terminado o nosso
908 programa desta noite. Boa noite, senhores ouvintes e mais pessoas amigas, terminou a
909 emissão do Pátio das Cantigas.
910 V13 (M.A.U): Vá, vá, vamos pá caminha... pá caminha.
911 V12 (M.A1.U): Esper' aí homê, deixe-me acender o charuto.
912 V13 (M.A.U): Charuto? Pra cima.
913 V1 (F.A1.U.): Pst! Pst!
914 V12 (M.A1.U): Rosa...perdão, Dona Rosa!
915 V1 (F.A1.U.): Sabe que estou aqui a ouvi-lo há mais de meia hora, não sabia que o
916 Narciso tocava tão bem guitarra.
917 V12 (M.A1.U): E estou muito esquecido. Já toquei bem, já sim senhora. Tenho pena que a
918 senhora não me tenha ouvido nos meus tempos. Hoje tremem-me um bocado cá as
919 falagentas. Não sei se é do reumático, se é da bronquite.
920 V1 (F.A1.U.): Não é, não senhor Narciso, é do vinho, é do álcool, porque é que o senhor
921 bebe tanto?
922 V12 (M.A1.U): Desilusões. A senhora Rosa lembra-se de uma noite de Santo António, cá
923 no pátio, fez agora 10 anos, em que eu le perguntei se queria casar comigo?
924 V1 (F.A1.U.): Hum hum.
925 V12 (M.A1.U): Lembra-se. A senhora Rosa riu-se, chamou-me gordo. Disse-me qu'eu
926 qu'era maluco. Desde essa data desatei a beber. E não foi no dia seguinte. Foi nessa
927 noite mesmo. Apanhei tamanha bubadeira p'os queixos, qu'inda é a mesma que tenho
928 hoje. Que eu hoje, nota-se, não, não estou bêbado. Sei muito bem aquilo que estou a
929 dizer. E agora que já sabe a causa da minha desgraça, ainda que me custe dizê-lo, não
930 l'admito lamentações. Boa noite, senho' Dona Rosa.
931 V1 (F.A1.U.): Narciso, e se eu lhe pedisse p'ra deixar de beber? E se eu lhe dissesse que
932 sim àquilo que lhe disse que não?
933 V12 (M.A1.U): Rosa?
934 V1 (F.A1.U.): Era capaz de deixar de beber?
935 V12 (M.A1.U): Rosa.
936 V1 (F.A1.U.): Responda. Era capaz?
937 V12 (M.A1.U): Eu era até capaz de beber já um quarto d'agua das Pedras.
938 V1 (F.A1.U.): Pois então, Narciso, se deixares de beber, dou-te licença p'ra seres
939 padraço da minha filha.

O PÁTIO DAS CANTIGAS

940 V12 (M.A1.U): Rosa, ouve bem o qu'eu te digo, a partir da data d'hoje, doravante e prò
941 futuro...ao Narciso Fino nunca mais ninguém vê grosso.

942 V19 (F.G1.U.): O quê, minha mãe? E tem certeza de que esse garrafão deixa de beber?

943 V1 (F.A1.U.): Tenho fé, minha filha, tenho fé. E se tu não visses inconvenientes
944 nisso...Olha o senhor Rufino. Faça o favor d'entrar. Seja muito bem aparecido. Quer
945 tomar alguma coisa?

946 V13 (M.A.U): Muito obrigado, senhora Dona Rosa, infinitamente emocionado, venho
947 participar-lhe que o meu pobre pai, aquele Narciso que a senhora conheceu, já não
948 existe.

949 V1 (F.A1.U.): Morreu?

950 V13 (M.A.U): Morreu.

951 V1 (F.A1.U.): Ah!

952 V19 (F.G1.U.): Ó meu Deus, mamãe, que infelicidade.

953 V13 (M.A.U): Que infelicidade não, minha gentil menina, diga antes que felicidade. Morreu
954 o Narciso alcoólico e desmazelado, para renascer o Narciso Fino, de apelido e condição,
955 trabalhador e apaixonado.

956 V1 (F.A1.U.): Ai, senhor Rufino, então foi para me pregar um susto desses que o senhor
957 cá veio?

958 V13 (M.A.U): Não, minha senhora, eu que venho aqui na minha qualidade de filho, em
959 nome do meu pai, pedir a Vossa Excelência que me conceda a mão da sua
960 excelentíssima pessoa.

961 V19 (F.G1.U.): Que colosso.

962 V1 (F.A1.U.): Faça favor de s'assentar. Mas como deve compreender não é a mim que
963 compete dar a resposta. Eu vou lá pra dentro e deixo-o só com a minha filha, para fazer o
964 pedido em forma.

965 V13 (M.A.U): Já estou.

966 V19 (F.G1.U.): Então com sua licença, me sento eu ao seu lado. Que situação tão
967 gozada. Nós, os filhos, tratando de amor e de casamento dos nossos pais. É engraçado,
968 não é, mulato?

969 V13 (M.A.U): É.

970 V19 (F.G1.U.): Pois bem. Vamos ao mais importante. Qual é a situação do seu pai na
971 vida?

972 V13 (M.A.U): O meu pai é meu sócio no estabelecimento de Narciso Fino & Filho,
973 Limitada.

974 V19 (F.G1.U.): Mercearia?

975 V13 (M.A.U): Não, leitaria Estrela d'Alva. Leite das melhores procedências. Manteiga com
976 e sem sal. Queijos da Serra, Rabaçal, de Tomar e outros. Grande variedade de bolachas
977 e biscoitos, águas minerais e xaropes. Telefone 28814. Chá e café, como vê, não
978 estamos mal fornecidos.

979 V19 (F.G1.U.): Com certeza, estão até muito bem. E mamãe fica otimamente instalada na
980 vida.

981 V13 (M.A.U): Não há dúvida que a mamãe fica bem.

982 V19 (F.G1.U.): Tudo isso também eu queria: ter uma leitaria.

O PÁTIO DAS CANTIGAS

- 983 V13 (M.A.U): Não tem porque não quer. Uma menina tão graciosa, tão formosa...
- 984 V19 (F.G1.U.): Tão melindrosa.
- 985 V13 (M.A.U): Se não a melindrasse muito, eu queria fazer-lhe uma pergunta.
- 986 V19 (F.G1.U.): Pois não, Rufino, pergunta, envergonhado da Branca de Neve, pergunta.
- 987 V13 (M.A.U): Sempre é verdade que pensa voltar em breve para o...Brasil?
- 988 V19 (F.G1.U.): Depende. Se houvesse alguém que tivesse a gentileza de me oferecer
- 989 uma leitaria, esse alguém, decerto, evitaria que eu desembarcasse um dia no Rio de
- 990 Janeiro.
- 991 V13 (M.A.U): Desconfio que quem desembarca sou eu.
- 992 V19 (F.G1.U.): O quê? Tu serias capaz disso? Mas eu fico! Juro que fico! Levanta-me o
- 993 pára-brise e...
- 994 V13 (M.A.U): Ai, valha-me Deus, qu'eu já li isto no "animatógrafo". Com sua licença: "I
- 995 love You".
- 996 V19 (F.G1.U.): Deixa-te de estrangeiradas e beija-me em português.
- 997 V13 (M.A.U): Não posso, não posso.
- 998 V13 (M.A.U): I love you.
- 999 V13 (M.A.U): Je t'aime. Je t'aime. Je t'aime. Je t'aime.
- 1000 V13 (M.A.U): Das duas uma. Ou és um anjo ou és um demónio ou estiveste a fazer um
- 1001 poucoquinho do Rufino.
- 1002 V12 (M.A1.U): Se quiser, beba leite! Vinho é nas tabernas, lá fora está bem explícito,
- 1003 Leitaria Estrela d'Alva, não é Vinharia Estrela d'Álcool. Não queres? Bêbados, viciados, só
- 1004 querem bebidas perniciosas. Bebam leite, que é única bebida branca que devia ser
- 1005 permitida por lei.
- 1006 V13 (M.A.U): Beber vinho é dar o pão a um milhão de portugueses.
- 1007 V12 (M.A1.U): Ah, filho "desnatado", de quem herdaste tu o maldito vício do álcool?
- 1008 V13 (M.A.U): Neste negócio vendes leite cru acompanhado a bolos de gema...
- 1009 V12 (M.A1.U): Cala a boca, rapaz! Qu'isto aqui não é o Rádio-Clube, vai lá p'ra dentro.
- 1010 Anda cá, seu bêbado, seu bêbado. Onde é que tu arranjaste isso?
- 1011 V13 (M.A.U): Predestinação. Quando fui pedir a mão do pai à minha madrastra, apareceu
- 1012 uma filha.
- 1013 V12 (M.A1.U): Não digas mai' nada, queres ser meu enteado.
- 1014 V13 (M.A.U): Ah, pai, com que rica famíl' a gente fica.
- 1015 V12 (M.A1.U): E é assim que um futuro pai de família quer dar o exemplo aos seus filhos.
- 1016 V13 (M.A.U): Eu não tenho filhos.
- 1017 V12 (M.A1.U): Mas tenho eu quié você e quié a vergonha da minha cara.
- 1018 V13 (M.A.U): Que culpa tenho eu de tê descoberto o Brasil no rés-do-chão da nossa
- 1019 casa? Ah, pai! Que culpa tenho eu tenho eu de estar c'a fé na Brasileira.
- 1020 V9 (M.G1.U): Ó João, sabes quando volta o patrão Evaristo?
- 1021 V8 (M. G1.U): Lagarto, lagarto, lagarto. Não me fales nesse camelo. Quanto mais tarde
- 1022 voltar melhor. P'ra festejar o acontecimento, até deito hoje foguetes ao São João.
- 1023 V9 (M.G1.U): Viva ó luxo, isto hoje vai tudo à veneziana, seu Sebastião.
- 1024 V17 (M.A.U.): Quem comprou os balões foi o mano "Bicente".
- 1025 V18 (M.A.U.): Mas quem teve a ideia foi o mano Arnesto.

O PÁTIO DAS CANTIGAS

- 1026 V16 (M.A.U.): Tá bonito, não tá? Ó Joãozinho, eu queria dar-te duas palavrinhas muito em
1027 particular, chega aqui.
- 1028 V17 (M.A.U.): Ó Alfredo, vê aí de baixo se o festão tem a risca ao centro.
- 1029 V8 (M. G1.U): E pá, prenderam o teu irmão!
- 1030 V16 (M.A.U.): P'á outra vez não te digo nada.
- 1031 V9 (M.G1.U): O quê? Prenderam o meu irmão? Mas que mal fez ele?
- 1032 V8 (M. G1.U): Não sei, dizem que foi ele que roubou os 15 contos ao s'or Heitor.
- 1033 V9 (M.G1.U): Tu estás doido. O Carlos não é nenhum gatuno. Pode tirar as namoradas a
1034 toda a gente, mas não é capaz de roubar mais nada.
- 1035 V18 (M.A.U.): O que é verdade é que o levaram pró Torel.
- 1036 V9 (M.G1.U): Não pode ser. Eu vou já saber o que se passa.
- 1037 V8 (M. G1.U): Ca pouca vergonha! É preciso ser um grande patife p'ra robar 15 contos.
- 1038 V16 (M.A.U.): Tens muita razão.
- 1039 V8 (M. G1.U): Pois tenho, tenho. O Carlos era incapaz duma coisa dessas. E vocês todos,
1040 se calhar, estão convencidos disso. E logo à noite vai tudo de balãozinho festejar o
1041 acontecimento. Mas comigo não! Vocês como não querem saber das desgraças alheias,
1042 só pensam na reinação e no bailarico. Pois "advirtam-se"!
- 1043 V5 (F.G1.U): O Carlos?
- 1044 V9 (M.G1.U): Ontem não conseguiu falar-lhe, mas hoje hei de vê-lo por força.
- 1045 V5 (F.G1.U): Alfredo, como é que o vamos salvar?
- 1046 V9 (M.G1.U): Não sei.
- 1047 V5 (F.G1.U): Lembrei-me duma coisa: restituir o dinheiro ao Banco e pedir que desistam
1048 da queixa.
- 1049 V9 (M.G1.U): Agora já não deve ser possível.
- 1050 V5 (F.G1.U): Há de ser, tem que ser, vamos juntar o dinheiro que nos deixaram os nossos
1051 pais e fazer tudo o que for preciso para tirar o Carlos desta vergonha.
- 1052 V9 (M.G1.U): Vamos a ver.
- 1053 V5 (F.G1.U): O Alfredo é um bom irmão. Salve-o para dar alegria à mulher que não pode
1054 viver sem ele.
- 1055 V9 (M.G1.U): Está bem, Amália... hei de fazer tudo pró salvar. Por ele e por si.
- 1056 V5 (F.G1.U): Por mim?
- 1057 V9 (M.G1.U): Por si, sim. Para que seja feliz, eu sou capaz de tudo, entendeu Amália?
1058 Sou até capaz de dizer que fui eu quem roubou. É verdade? E se eu fosse? E é que vou
1059 mesmo. E é já. Olhe, Amália, esta noite já cá tem o Carlos. Que sejas muito feliz com ele,
1060 meu amor.
- 1061 V5 (F.G1.U): Alfredo, que vai fazer? Gosta assim tanto de mim? Mas eu não gosto, nem
1062 nunca gostei do Carlos. Tudo o que lhe pedi foi para fazer feliz a Suzana, a minha irmã. É
1063 por ela, prà não ver chorar que vim aqui.
- 1064 V9 (M.G1.U): A Amália diz-me que nunca gostou do Carlos. E namorou-o?
- 1065 V5 (F.G1.U): Como namorei outros. Porque sou namoradeira.
- 1066 V9 (M.G1.U): E ria-se de mim?
- 1067 V5 (F.G1.U): Porque sou alegre.
- 1068 V9 (M.G1.U): E troçava do meu amor?

O PÁTIO DAS CANTIGAS

1069 V5 (F.G1.U): Porque sou tonta, porque sou assim.
1070 V9 (M.G1.U): Então, posso ainda ter esperança?
1071 V5 (F.G1.U): Alfredo, como não há de ter esperança um homem tão bom, tão honrado,
1072 tão trabalhador, o único homem de quem eu posso gostar no Pátio das Cantigas?
1073 V9 (M.G1.U): Amália! Quem é?
1074 V20 (M.A1.U.): Polícia. Com licença, vimos fazer uma busca. É o irmão, não é?
1075 V9 (M.G1.U): Sou. Pode ver o que quiser, mas tenho a certeza que não encontra nada, o
1076 meu irmão está inocente.
1077 V20 (M.A1.U.): Deus queira que esteja.
1078 V10 (F.G1.U): Amália, o que é que eles querem mais?
1079 V5 (F.G1.U): Cala-te. Vêm fazer uma busca.
1080 V10 (F.G1.U): Mas para que se o Carlos está inocente?
1081 V20 (M.A1.U.): Ó senhor Fernandes!
1082 V15 (F.O.U): Primeiro entrou a Amália, agora subiu a Suzana, e já lá estão em cima mais
1083 de 20 polícias segretas.
1084 V2 (M.O.U.): Oh!
1085 V15 (F.O.U): Eles aí vêm.
1086 V7(M.A1.U): A culpa de tudo isto é sua.
1087 V4 (F.G1.U): Minha? Quem é que manda vossemecê ser trouxa?
1088 V7(M.A1.U): Então, que raio de trapalhada foi esta?
1089 V9 (M.G1.U): Foi uma desgraça, senhor Evaristo. Acusam o Carlos de ter roubado 15
1090 contos e agora prendem-me a mim porque encontraram o dinheiro no nosso quarto.
1091 V7(M.A1.U): Mas esse dinheiro é meu.
1092 V20 (M.A1.U.): Seu? Mas quem é o senhor?
1093 V7(M.A1.U): Evaristo Simões, comerciante. E o senhor? Quem é o senhor? Ó meu caro
1094 senhor, ainda bem que o senhor m'encontrou aqui perto de casa, porque me evita a
1095 massada de ir lá acima no Torel.
1096 V20 (M.A1.U.): O senhor não estava no Cartaxo?
1097 V7(M.A1.U): Estava e muito descansado, por sinal. Mas ontem telefonaram-me p'ra vir cá
1098 dessincronizar este caso.
1099 V20 (M.A1.U.): Foi o pedido do preso, que afirma que o senhor lhe emprestou 15 contos.
1100 V7(M.A1.U): Sim, senhor. Os 15 mil escudos que Vossa Excelência encontrou na alcova
1101 deste senhor eram, ou por outra, foram, isto é, são meus.
1102 V10 (F.G1.U): Meu Deus!
1103 V20 (M.A1.U.): Então, são dois roubos.
1104 V7(M.A1.U): Quais roubos? Eu cá emprestei ao Carlos 15 contos de reis. Não vê qu'ele
1105 descobriu que a minha filha tinha "cólidades" artísticas e queria fazer com ela uma
1106 "tourné" ao Brasil. Emprestei-lhos, por tempo determinado e sem juros. Anda cá. Juro!
1107 V9 (M.G1.U): Vê, senhor agente, como o meu irmão não era culpado?
1108 V20 (M.A1.U.): O assunto daqui parece-me que está resolvido. Mas têm que ir todos ao
1109 Torel prestar declaração.
1110 V7(M.A1.U): E receber o meu dinheirinho.
1111 V5 (F.G1.U): E os 15 contos que roubaram ao meu avô?

O PÁTIO DAS CANTIGAS

1112 V20 (M.A1.U.): Esses também hão de aparecer. A polícia não é tão má como dizem.
1113 V10 (F.G1.U.): Carlos! Meu querido Carlos.
1114 V3 (M.G1.U.): Suzana.
1115 V11(M.O.U.): Foi preso há 20 minutos o verdadeiro *ladrón*.
1116 V7(M.A1.U.): Agora que está tudo sincronizado, vossa “Incelência” não me poderia passar
1117 para cá os meus 15 pacotes?
1118 V20 (M.A1.U.): Isso é que não pode ser. O meu amigo recebe o seu dinheiro, mas é lá em
1119 cima no Torel. Boa tarde.
1120 V7(M.A1.U.): Bonito serviço. Agora soltam o Carlos e prendem-me os 15 contos. Rai’s
1121 partam a minha sorte.
1122 V10 (F.G1.U.): Depois hás de cantar, só para mim, aquelas cantigas que cantava às
1123 outras.
1124 V3 (M.G1.U.): Não, depois de estarmos casados, deito fora a viola e só torno a cantar o
1125 “Papão vai-te embora de cima desse telhado”.
1126 V5 (F.G1.U.): Olha, Carlos, não deites fora a viola.
1127 V10 (F.G1.U.): Porquê?
1128 V5: Porque o meu marido já me disse qu’ ia aprender a tocar guitarra.
1129 V7(M.A1.U.): Anda cá, isto está lindo. É claro, patrão no Cartaxo, dia santo na Drogaria.
1130 Aonde é que o senhor vai a estas horas?
1131 V8 (M. G1.U.): Vou prà loja.
1132 V7(M.A1.U.): Não vai tal. Vai mas é casar com a minha filha, que é pr’aqueles se não
1133 ficarem a rir. E trate de arranjar tudo até ao Sã’ Pedro se não quer qu’eu o despeça.
1134 V12 (M.A1.U.): Ó Rosa, qu’ é da tua tirania? Tro-laró- laró- laró.
1135 V1 (F.A1.U.): Deixa-te disso agora, que parece mal.
1136 V13 (M.A.U.): Quando é que eu lhe poderei cantar o tro-laró- laró- laró?
1137 V19 (F.G1.U.): A leitaria não está hipotecada, não? Não tem letras a pagar?
1138 V13 (M.A.U.): Tem. É só apagar as letras “Estrela d’Alva” e escrever “Leitaria Luso-
1139 Brasileira”.
1140 V12 (M.A1.U.): Evaristo, tens cá... uma casa às tuas ordens quando quiseres, número
1141 cinco,rés-chão c.
1142 V7(M.A1.U.): Oh! Todos dão o nó e eu fico só. Não m’importa. Hei de rir, hei de beber, hei
1143 de esmagá-los com a minha alegria. D’hoje pró futuro hei de ser no Pátio das Cantigas o
1144 eterno (xxx).

O COSTA DO CASTELO

- 1 V: Carregados de jornais...
- 2 V: Leite!
- 3 V: Bom dia, Senhora Rita.
- 4 V: Bom dia, Conceição.
- 5 V: Vossemecê parece que deita água no leite.
- 6 V: Água?! Deus me livre! A dois mil reis o metro. Boa! Até amanhã.
- 7 V: Adeus, até amanhã. Luisinha! Anda depressa olha que já passa das nove e meia!
- 8 V: Vou já!
- 9 V: Nove e trinta e cinco.
- 10 V: Bom dia!
- 11 V: Bom dia, Luisinha.
- 12 V: Bom dia, Mã Rita.
- 13 V: Bom dia.
- 14 V: Já tem açúcar?
- 15 V: Já. Mas senta-te, piquena.
- 16 V: Obrigada, assim corre melhor.
- 17 V: A tua torradinha?
- 18 V: Fica pra logo, pronto.
- 19 V: E o papo-seco prò lanche?
- 20 V: Guarde-o prò almoço, não sabe que a fome é protetora da elegância?
- 21 V: Mas anda cá!
- 22 V: Até logo! Até logo!
- 23 V: Só com uma pinga de café (até lá pràs dez).
- 24 V: O que vale é que o café é feito de grão de bico e o grão alimenta.
- 25 V: Até logo!
- 26 V: E lá vai, tão ligeira como se tivesse almoçado.
- 27 V: Ó Rita, esta pasta não é da Luisinha?
- 28 V: E é mesmo, valha-me Deus!
- 29 V: Diabos, chamá lá!
- 30 V: Luisinha! Ó Luisinha!
- 31 V: É o resultado das pressas.
- 32 V: Pois sim, já nem se vê.
- 33 V: E agora?
- 34 V: E agora, eu sei lá agora! É verdade, vai lá o Senhô Costa, espera lá. Senhô Costa,
- 35 Senhô Costa, venha cá depressa!
- 36 V: Mas qu'ê isto? Há fogo?
- 37 V: É que a Luisinha deixou a mala. A pasta!
- 38 V: A "mala pasta"? "A Mala posta", quer a Senhora Rita dizer.
- 39 V: Não é isso! A Luisinha esqueceu-se da pasta e s'o senhor fizesse o favor de lha ir
- 40 levar...
- 41 V: Eu?
- 42 V: Sim, homem! Chegue lá num pulo!
- 43 V: Ah, a pasta do banco! Deixe lá ver isso! O chapéu! C'os diachos...
- 44 V: (Mas o senhor você já não àpanha).

O COSTA DO CASTELO

45 V: Quanto é que você aposta que o povinho até se afasta quando vir passar o Costa a
46 correr com esta pasta. Arrede, Sor Januário! Luisinha! Luisinha! Luisinha!
47 V: Que há, Senhor Costa?
48 V: Ai!
49 V: Sucedeu alguma coisa?
50 V: Não, mas podia suceder. Veja lá o que é que lhe falta. Frio, frio, frio.
51 V: Nada. - Quem perdeu o qu'eu achei...
52 V: Ai, a minha pasta!
53 V: Ah cabecinha d'alho chocho! Se não fosse eu... Quem é amiguinho?
54 V: Muito obrigada, Senhor Costa, e por minha causa veio a correr.
55 V: A correr não, a voar! E se não fosse o trem de aterragem, que não é de confiança, já
56 tinha apanhado na outra curva.
57 V: Mais uma razão pa lh'agradecer.
58 V: A Luisinha manda, já lá diz o poeta. A quem não pode mais nada, o servir também
59 consola.
60 V: Bem, eu logo oiço o resto, agora não tenho tempo. Adeus! Adeus!
61 V: Adeus! O servir também consola...Consola, consola... Olha, pra pouca saúde, mais
62 vale nenhuma.
63 V: Bom dia.
64 V: Bom dia, Menina Luisinha.
65 V: Sabe dizer-me quem é aquele brinquinho que entrou agora?
66 V: É a menina Luisinha, a secretária do gerente.
67 V: A que horas sai ela do banco?
68 V: Às seis.
69 V: Obrigadinho.
70 V: Ó Januário, ora faz lá a conta ó dinheiro dos hóspedes. Quat'ocentos escudos da
71 Luisinha, Quat'ocentos e cinquenta do Senhor Costa, não é?
72 V: É. Quando paga, são quat'ocentos e cinquenta.
73 V: Ora vem a ser oitocentos e cinquenta escudos. Se alugarmos este quarto por
74 quinhentos, e com a tua reforma da câmara, digo eu cá isto!
75 V: Ah, estão aqui!
76 V: Então, encontrou a Luisinha?
77 V: Encontrei, mas tive que dar às canetas!
78 V: Então, 'inda agora...
79 V: Deixe-me cá, eu quando saio à rua é isto, venho aqui farto de trabalhar.
80 V: Trabalhar?
81 V: Olhe que hoje não é primeiro de Abril, ó Sô Costa.
82 V: Palavra de honra. Olhe, fui ver o cão da Marcolina e o homem que está com esgana,
83 torceu o joelho.
84 V: Com esgana? Ai pobre mulher.
85 V: Não é mulher, é o cão, senhora! Depois fui consertar o relógio da botica.
86 V: Bem precisava.
87 V: Pois precisava. Quando eram dez horas, marcava oito e faltava um quarto prà uma.
88 V: E agora?

O COSTA DO CASTELO

89 V: Agora, está muito melhor. Quando são zero horas, não dá nenhuma e marca sete e
90 meia.
91 V: E depois?
92 V: Só lhe digo isto, se não entro no "Carvoeiro" pra meter dois dedos de carburante, não
93 deitava cá.
94 V: O que eu queria ter era a sua boa disposição, Senhor Costa.
95 V: Pois olhe, Senhora Rita, a quem me vê tinha mai' razão pra chorar do que pra rir. Fui
96 tudo na vida. Tive alto, descí. Calcorreei as sete partidas do mundo e tudo por causa
97 duma mulher. É o fado de cada um.
98 V: Ai, agora por fado! A Rosa Maria está lá dentro no seu quarto à sua espera.
99 V: É verdade! A lição de guitarra e fado. Já me tinha esquecido. É isto, não me deixam.
100 Até a Rosa Maria! Até a Rosa Maria...Bom dia.
101 V: Bom dia, Sor Costa. Julguei que o senhor hoje não aparecia.
102 V: Também tu ontem não apareceste.
103 V: Olhe que não estive à "jinela". Foi todá manhã à manique. Ajuntei dez pares de calçado
104 e 'inda tive de levar a obra ao almazém.
105 V: Ó rapariga, tu assim ajuntadeira estragas as mãos. Como é que tu hás-de tocar
106 guitarra?
107 V: Mas é que "aos despois" de ser cantadeira, largo o ofício.
108 V: Larga o ofício, mas não largues paulitadas. Não se diz "ó despois". É "depois".
109 V: Olhe que não é fácil.
110 V: "Fácil".
111 V: "Fícil".
112 V: Outra!
113 V: Também não é? Olhe qu'eu assim em contraplacado é qu'eu não sei falar!
114 V: Mas como queres tu cantar o fado em público a dizer asneiras? Quando cheguei "à
115 jinela", "ó despois no almazém"...
116 V: Também qu' "ejagero"! Eu não canto com essa voz de xarroco!
117 V: Não é a voz, é a letra! Tu sabes o qu' é ser cantadeira?
118 V: Atão não sei? Olhe, a Alzira já teve um menino.
119 V: E o que tem isso?
120 V: É que casou c'um "farmacêto"! E eu também já tenho o meu "indeal".
121 V: "Indeal"? Então, é da Índia?
122 V: Parece-me qu'ele é lá das bandas do "llentejo".
123 V: E é rico?
124 V: Já m'aprometeu uma mobília de casa de jantar.
125 V: Ah vocês já vão na casa de jantar? Mas não passem daí, hã?
126 V: Não, senhor. Isto é a sério.
127 V: Bom... Vamo' lá à lição. Mão na cintura. Cabeça levantada. Sorriso nos lábios.
128 V: Assim?
129 V: Assim, atiravam-te com uma cadeira. Um ar natural, rapariga!
130 V: Sei lá qual é o ar natural! Vossemecê parece que fala em estrangeiro!
131 V: Bem, vai c'o ar que Deus te deu e acabou-se. Canta lá o Fado da Saudade.
132 V: Deixa ver se m'"alembra". Foge, ó triste "pin"...

O COSTA DO CASTELO

133 V: "Pin" quê?
134 V: ..."Pinsamento"...

135 V: Não liguês, continua! Vamô lá outra vez.
136 V: Foge, ó triste "pinsamento",
137 Que me tiras o alento Que me andas a "triturari"...

138 Minha febre, meu tormento,
139 Foge nas asas de um vento,
140 Foge nas "águas" de um "mari"...

141 V: Vês o efeito? Até o gato foge nas "áseas" do vento!
142 V: Olá!
143 V: Olá!

144 V: Não m'enganei. Que fazes aqui?
145 V: Por enquanto, é segredo.
146 V: Ah sim? E porque não tens aparecido?
147 V: Ando muito ocupado, sabes. Nem tu calculas!
148 V: Negócios, compreendo...
149 V: Sim, olha. Agora, por exemplo...
150 V: Eu sei, eu sei. E só ali naquele prédio.
151 V: Isso conforme. Depois te direi.
152 V: Vê lá no que te metes! Olha que andas vigiado.
153 V: Não quer dar-me o prazer de a levar a casa? Tem cara de quem mora longe. Onde é?
154 Eu moro pó mesmo lado. Então? Porque não aproveita?
155 V: Ora aqui tem a chavinha.
156 V: Muito bem.
157 V: Como vê, a casa é do maior sossego.
158 V: Do maior sossego e asseio. Nem ratos, nem baratas...
159 V: E a última prestação da mobília já está paga.
160 V: E não têm mais hóspedes?
161 V: Não. Isto é, vive aqui uma piquena qu'ê como se fosse nossa filha...
162 V: A Luisinha.
163 V: Ah, sim, sim, sim.
164 V: E um sujeito. Mas a bem dizer, é como se fosse da família.
165 V: Novo ou velho?
166 V: Ora então, bom dia!
167 V: Por falar no mal, aí o tem...
168 V: Ah, estavam a cortar-me na pele? Continuem, vá!
169 V: Não senhor. É este senhor que acaba agora mesmo...
170 V: Não diga mais, já o matei. É o novo hóspede.
171 V: Adivinhou.
172 V: Ora, eu sou fisionomista. Tem mesmo cara de hóspede. Permita que me apresente,
173 Simplício Costa, mais conhecido pelo "Costa do Castelo".
174 V: Prazer. Daniel Silva, chauffeur.
175 V: De Praça?
176 V: Não, não...o meu carro...isto é... o carro qu'eu guio é do meu patrão.

O COSTA DO CASTELO

177 V: Ah, percebo. Gente rica. Algum titular.
178 V: Justamente.
179 V: Ótimo! Isso é outra loiça!
180 V: Mas atão ele não lhe dá quarto nem comida?
181 V: É seco.
182 V: É, é a seco...
183 V: Mas em compensação, dá-lhe dinheiro pra semear cá para fora. Você fuma?
184 V: Fumo, mas agora não quero, muito obrigado.
185 V: Não é isso, é que se me acabou o tabaco...
186 V: Aqui tem dos meus.
187 V: Ai, esses são dos bons! Se calhar são do patrão, não?
188 V: Ai Jesus...
189 V: Obrigado.
190 V: O seu patrão também usa fósforos?
191 V: Usa, usa, mas eu prefiro isto.
192 V: Ah, percebo... Gasolina de borla.
193 V: Ah, é claro.
194 V: Eu tenho a impressão que nos vamos dar muito bem.
195 V: Ah, eu assim o espero.
196 V: Ah vai dar-se aqui muito bem. Só o ar...
197 V: E o panorama já viu? Venha ver aqui da janela. Ora, aqui tem o castelo. Acolá é o rio.
198 Desta banda é o Terreiro do Paço, ali o Terreiro do Trigo. É tudo terreiros. E da outra
199 banda... É claro da outra banda é... a outra banda! Ah? Que me diz a isto?
200 V: Soberbo! Não fazia a menor ideia.
201 V: Veja-me este arvoredado. Aqui é que devia ser o Estoril, mas fazem tudo o contrário.
202 V: Tem razão.
203 V: Senhor Daniel, venha beber um copinho à sua saúde.
204 V: Muito obrigado, mas não bebo.
205 V: Olha, a fazer cerimónia com a gente! Isto aqui é tudo família.
206 V: Vá, um copinho pr'aquecer.
207 V: Agora fazia-me mal. Obrigado.
208 V: Ora que pena.
209 V: Bem, nesse caso, faço eu esse sacrifício!
210 V: Com licença. Cá vai à nossa.
211 V: Muito obrigado. E agora se me dão licença, eu vou tratar de um assunto do meu patrão
212 e eu logo à noite volto com as malas.
213 V: Sim, senhor, quando quiser.
214 V: Nós cá estamos.
215 V: Nesse caso vou consigo, Daniel. Também tenho de tratar de um negócio, e você leva-
216 me no automóvel.
217 V: Pois sim, com muito prazer, mas é qu'eu não o posso levar porque não trouxe o
218 automóvel.
219 V: Ah não? Bem, nesse caso levo-o eu... a pé!
220 V: Está ótimo. Até logo.

O COSTA DO CASTELO

221 V: Até logo!
222 V: Tenha a bondade.
223 V: Obrigado.
224 V: Ó amigo Daniel, você deve ganhar bem, chauffeur com titular.
225 V: Sim, ganho menos mal.
226 V: E com certeza que tem as suas economias.
227 V: Claro, eu não gasto tudo quanto ganho.
228 V: Quer o meu amigo fazer um negócio absolutamente garantido?
229 V: Eu?
230 V: Fazíamos uma sociedade. O amigo entrava com... cinco contos. E eu entrava às dez
231 horas prò escritório.
232 V: Eu não gosto de negócios pela certa. Eu gosto de ganhar tudo ou de perder tudo.
233 V: Perder tudo? Mas também se arranja!
234 V: Não há dinheiro que pague uma grande emoção.
235 V: Também digo. Não vamos por ali.
236 V: Porquê?
237 V: Tenho ali uma conta no "Carvoeiro". Ele também diz que não há dinheiro que pague o
238 vinho qu'eu lá bebo.
239 V: Bom, mas vamos por acolá.
240 V: Não posso, tenho ali a capelista. Devo lá três onças. E ela já está pior que um tigre!
241 V: Você qualquer dia tem de vir pra casa de automóvel!
242 V: Qual automóvel, de avião e na estratosfera qu' é pra não verem que sou eu!
243 V: O que é? Outra?
244 V: Não. Agora se me dá licença, vou ali.
245 V: Mas o quê, vai empenhar alguma coisa?
246 V: Não, vou "desempenhar" uma missão. Depois saberá.
247 V: Então, até logo.
248 V: Até logo, Danielzinho. A paparoca é às sete!
249 V: Ótimo.
250 V: Bom dia, Sor Jacó.
251 V: Bom dia.
252 V: Bom dia, Sor Jacó.
253 V: Bom dia. Você por aqui?! Mais alguma aldrabice, não?
254 V: Aldrabão, eu?!
255 V: Sim! Já não se lembra da última que me fez?
256 V: A última, não.
257 V: A última, sim! Porque não faz mais nenhuma. Empenhou aqui um trombone po' vinte
258 escudos e afinal não toca.
259 V: Mas como é que você quer que um trombone toque por esse preço? Isso, nem um
260 flautim!
261 V: Podia ao menos dar uma nota. Mas qual?
262 V: A última que deu foi a de vinte escudos, mas já lá vai! Mas agora trata-se d'outra coisa.
263 Quero saber quanto é que custa aquela telefonia que está na montra.
264 V: Basta de chalaças! Eu aqui, não fio nem um fio.

O COSTA DO CASTELO

265 V: Mas a telefonia é sem fio. Quero dizer, é pra pagar.
266 V: Aquilo que ali está custa trezentos escudos!
267 V: A pronto?
268 V: Prontíssimo!
269 V: Eu aqui, não vendo a prestações.
270 V: Faz mal.
271 V: Vendia-ma por quatrocentos...E eu dava-lhe vinte escudos, semana sim, semana não.
272 Na semana sim, que eu não pagaria, ficava prà semana não. Sim?
273 V: Não.
274 V: Bem, então vai à experiência.
275 V: À experiência?
276 V: Sim, à americana... O senhor, um homem elegante, com um estabelecimento moderno
277 e conhecido, bastante conhecido! Não pode deixar d'acompanhar o progresso. Hoje
278 manda-se tudo à experiência. Pianos, as telefonias, até loiças e mulheres.
279 V: Hã?!
280 V: E "talheres"! A gente prova. Se gosta, compra, não gosta, remete à procedência. É à
281 americana, senhor.
282 V: Olhe lá. Você imagina que eu tenho algum "T" na testa?
283 V: Se tem, não se vê! Talvez tirando o boné...
284 V: Acabou-se! Daqui não sai nada sem dinheiro!
285 V: Dinheiro? Mas se é por isso... Vai-se buscar. Jacó, até já.
286 Você ontem perdeu, porque quis.
287 V: Não perdi!
288 V: Não façam barulho por causa do hóspede!
289 V: Ai é verdade! Xiu!
290 V: Xiu o quê, homê?!
291 V: Ainda está a dormir?
292 V: Qual, está acordadíssimo! Ó amigo Silva!
293 V: Vou já, vou já, amigo Costa!
294 V: Vais vê-lo, é muito simpático.
295 V: A chávena está limpa?
296 V: Ora essa!
297 V: Com licença.
298 V: Tire lá. Agora qu'ela ficou asseada.
299 V: Muito bom dia.
300 V: Bom dia, Senhor Daniel.
301 V: Então, dormiu bem?
302 V: Como um príncipe!
303 V: Senhor Daniel da Silva, esta é que é a nossa Luisinha.
304 V: Muito prazer.
305 V: O prazer é todo meu. Já me tinham dito que era a luz e alegria desta casa.
306 V: Sim? Como vê, exageraram.
307 V: Peço licença pr'acrescentar, a luz e alegria deste bairro.
308 V: Muito bem, Sor Poeta Chauffeur!

O COSTA DO CASTELO

- 309 V: Por amor de Deus, é muito amável.
- 310 V: Vá, deixem-se de madrugais e vamos ao cafezinho.
- 311 V: Olhe que não é "madrugais" que se diz, é "madri", "Madrigais".
- 312 V: "Madri"? Olhe lá, você madruga ou madriga?
- 313 V: Nem uma coisa nem outra, gosto de me levantar tarde!
- 314 V: E a que horas abre o banco?
- 315 V: O banco abre às dez em ponto. Mas daqui a dias, começo a gozar as minhas férias.
- 316 V: Esplêndido! Fica então em casa?
- 317 V: Não, tenciono ir passá-las fora, a casa duma amiga na Costa do Sol.
- 318 V: Sim?
- 319 V: Num sanatório destes, com luz por todos os lados, ar encanado, água da parede... Vai pr'uma praia!
- 320 V: Pra mim, prefiro a Costa do Castelo à Costa do Sol.
- 321 V: Diz muito bem!
- 322 V: Porquê? O senhor Daniel acha?
- 323 V: Eu acho.
- 324 V: Ainda agora cheguei, já vou ficar privado da sua amável companhia.
- 325 V: Bem, vamos à vida.
- 326 V: Tão cedo?
- 327 V: Cedo? E vou chegar atrasada! Adeus Mã Rita! Até logo, Pai Januário! Senhor Costa...
- 328 V: Olhá pasta!
- 329 V: Cá vai, não se assuste!
- 330 V: Ó Sor Januário, arranje-me aí uma rima pra "matutina". 'tou farto de matutar e não encontro.
- 331 V: Então agora também sou eu que faço os versos pròs fados?
- 332 V: Eu também não ajudo a cortar o papel pós moinhos?
- 333 V: Desculpem a pergunta... Isso dá-lhes algum lucro que se veja?
- 334 V: Qual?! Num mês vendo pr'aí umas seis dúzias, se tanto.
- 335 V: Só?
- 336 V: Aqui, a bem dizer, o maior ganho é o da Luisinha.
- 337 V: A Luisinha... É uma rapariga encantadora.
- 338 V: E boa como um anjo do céu. Ainda a estou a ver no dia em que pr'aqui entrou...Vai fazer três anos. Tinha-lhe morrido a avó, qu'era a única pessoa de família. E veio pedir-me pra que a recolhesse enquanto não s'empregava.
- 339 V: Não tem mais ninguém?
- 340 V: Não, senhor.
- 341 V: Já se conheciam.
- 342 V: Fui ama dela. Criei-a ao meu peito.
- 343 V: Sim?
- 344 V: Esta menina é muito bem nascida e tem uma educação qu'é um primor.
- 345 V: Sabe Francês, Inglês...
- 346 V: Ela até fala Português, qu'é uma coisa que poucos portugueses falam!
- 347 V: Certamente, já tem namorado.

O COSTA DO CASTELO

352 V: Isso sim. É só trabalhar dia e noite, no banco e em casa que eu nem sei como ela
353 pode. Se fosse algum estafermo, já tinha casado.

354 V: Ah, sim, sim, percebo.

355 V: Ó Rita, deixa ver daí a aguardente.

356 V: Aguardente? Onde é qu'ela já vai! Olha, e é bom que te desabitues desses luxos,
357 porque ela está cara e é preciso poupar.

358 V: Bebam água do pote.

359 V: "Morfina", "benzina"...

360 V: Benzina, bebá você!

361 V: Não é isso, homem! "Cristalina"... Cá está... Achei! Ganhei o dia! Pago eu a
362 aguardente!

363 V: Não faça isso. Compre antes um bocadinho de queijo, qu' é coisa que não entra cá há
364 muito tempo em casa.

365 V: Prefiro aguardente que pra mim é queijo.

366 V: E duques!

367 V: O Senhor Daniel não diz nada?

368 V: Ah, eu? Sim, eu sou da mesma opinião. Até vou mais longe. Queijo e aguardente.

369 V: Bem, quer dizer que adere ao movimento.

370 V: Claro!

371 V: Bravo! Bem... É cá dos meus!

372 V: As duas coisas? Mas estão malucos! São capazes de imaginar que nos saiu a sorte
373 grande.

374 V: Bem... Tocou o sarrafo. Hoje não se trabalha mais!

375 V: Apoiado!

376 V: Venha lá uma beijoca, sua rabugenta!

377 V: Deixe-se daqui, baboso!

378 V: Não quer o Senhor Costa dar uma volta aqui pelo bairro?

379 V: Eu?

380 V: Quê? Não conhece os nossos sítios?

381 V: É uma vergonha, mas confesso que nunca tinha vindo à Costa do Castelo.

382 V: Eu ia mas não estou em estado de o acompanhar. Olhe pra estas calças. Tudo isto são
383 passagens. Passagens desta vida! Até os sapatos se riem delas.

384 V: Sim... Efetivamente...

385 V: Mas deixe lá que eu talvez lhe possa arranjar um fato do meu patrão.

386 V: Um fato?!

387 V: Hã, seu janota!

388 V: Sabe, ele é boa pessoa. E s'eu lhe pedir, com certeza que não lhe diz que não.

389 V: Bem haja, coitado.

390 V: Ó sor Daniel, e ele também usa sapatos?

391 V: Usa, mas naturalmente são-lhe apertados.

392 V: Não faz mal, metem-s'os pés na forma, para encolherem.

393 V: Boa ideia! Até logo.

394 V: Até logo!

395 V: Danielzinho, não esqueça! Não. Até logo!

O COSTA DO CASTELO

396 V: Até logo.
397 V: Ó vizinha! Vizinha!
398 V: Diga!
399 V: Empresta-me um raminho de salsa, faz favor?
400 V: Pois não, Senhora Rita.
401 V: Ah és tu, Deolinda. Entra, entra... Então que há?
402 V: A Luisinha já veio?
403 V: Não, mas não deve tardar. Querias alguma coisa?
404 V: Venho à primeira prova da minha "toilette".
405 V: Bravo! Viv'ó luxo!
406 V: Ora ainda bem que vieste! De caminho, ajudas-m'a pôr a mesa, sim?
407 V: Pois não.
408 V: Mas qui é isto?
409 V: Boa tarde, Mã Rita!
410 V: Mas que desatino é este, piquena? Costumas bater só uma pancada!
411 V: Então que há-de ser, Mã Rita? Pressa de chegar a casa e de a beijar! E depois trago
412 uma fome! Boa tarde, Senhor Costa! Boa tarde, Pai Januário!
413 V: Boa tarde!
414 V: Vens toda Luís XIX!
415 V: Adeus, Deolinda! Trouxeste o vestido?
416 V: Está aqui.
417 V: Ai, filha... Eu não sei s'isto chega.
418 V: Ele já era da minha mãe, e virou-se prà minha irmã e agora da minha irmã virou-se pra
419 mim.
420 V: Afinal isso não é um vestido, é o Vira do Minho! "Vestido, vamos ao vira, ai..."
421 V: Bem, vamos lá ver s'eu faço um milagre.
422 V: Sabe, Menina Luisinha... Vejo-a hoje tão contente que queria fazer-lhe um pedido.
423 V: Sim? Então o que é?
424 V: Queria ir hoje com o meu Alfredo ao Miradouro. Mas a minha mãe não nos deixa ir
425 sozinhos.
426 V: Faz ela muito bem. E depois?
427 V: Se a Luisinha fosse com a gente...
428 V: Vou então fazer de pau-de-cabeleira, não é?
429 V: Faça-me isso pelas alminhas.
430 V: Não prometo, pra não faltar.
431 V: Então, tem honras de general! "às armas..."
432 V: Guarda-vento!
433 V: E para a sobremesa, um queijinho flamengo. Três coroas.
434 V: O quilo?
435 V: Não, é a marca. Quer dizer que é bom.
436 V: Bombons, queijo, conhaque... Que mais quer você, seu "Rotschilde"?
437 V: A Luisinha já veio?
438 V: Já, já. Está ali no quarto a provar o vestido à Deolinda. Luisinha! Ó Luisinha!
439 V: Ah, já cá está o Senhor Daniel? Não sabia.

O COSTA DO CASTELO

440 V: Desculpe a insignificância.
441 V: É pra mim? Muito obrigada!
442 V: E perdoe ter interrompido a sua obra de arte.
443 V: Faça pouco. Faça pouco da pobreza.
444 V: Que linda tarde. Para mim, é a hora mais bela do dia.
445 V: E pra mim, também, porque já não estou no banco.
446 V: É hora da intimidade e das confidências.
447 V: Que bonito é o seu carro!
448 V: Meu, é como quem diz... Do meu patrão.
449 V: Claro, do seu patrão. Vê-se qu'ê pessoa de bom gosto e de dinheiro.
450 V: Sim, é rico.
451 V: E naturalmente orgulhoso e difícil d'aturar como todos os patrões.
452 V: Olha este, pelo contrário, é d'uma grande simplicidade e trata-me o melhor possível.
453 V: Então, será por isso que não o obriga a andar fardado!
454 V: Isso obriga. Mas tenho horror à bata branca e só a visto na garage, quando vou prò
455 serviço.
456 V: Eu logo vi.
457 V: Uma pergunta. A Luisinha vai esta noite ao cinema?
458 V: Não. Prometi à Deolinda ir com ela ao Miradouro de Santa Luzia. Ela tem lá que mirar
459 não sei quê que lh'interessa muito.
460 V: Eu também posso ir?
461 V: Porque não? A rua é livre.
462 V: Mesmo a seu lado?
463 V: Talvez... Vou pensar...
464 V: Ó Luisinha! Estavas com tanta fome...
465 V: Ah é verdade, já me tinha esquecido!
466 V: Para que os foi chamar, Mamã Rita?
467 V: É que são horas de jantar.
468 V: Qual! O amor só se alimenta com afagos e carinhos. Ao almoço, três abraços, e ao
469 jantar, quatro beijinhos.
470 V: Essa é boa!
471 V: É levado da breca!
472 V: Ai mas que lindo. Ao jantar, quatro beijinhos!
473 V: Bem, vamos à sopa.
474 V: Tantas luzinhas, parece um presépio.
475 V: É linda, a nossa Lisboa.
476 V: A que altura estamos nós, Senhor Daniel?
477 V: Não sei. Mas sinto que estamos mais perto de Deus e portanto da verdade.
478 V: Porque diz isso?
479 V: Porque preciso que me acredite. Mas... primeiro, quero pedir-lhe perdão.
480 V: Perdão? De quê?
481 V: Perdão, porque a princípio a olhei como uma mulher vulgar, que apenas se deseja.
482 Mas hoje, que a conheço e sei quanto é boa e carinhosa, sinto que gosto

O COSTA DO CASTELO

483 verdadeiramente de si. Luisinha, pra que eu não sofra todo o castigo que mereço, diga-
484 me ao menos que não lhe sou indiferente.
485 V: Já deve ter notado que também simpatizo consigo, mas há tão pouco tempo ainda que
486 nos conhecemos...
487 V: E receia qu'isso lhe possa trazer alguma desilusão? Não crê em mim?
488 V: Sim, Daniel, creio em si. Mas quem me diz que não modificará mais uma vez o seu
489 juízo a meu respeito?
490 V: Sim... Querendo-a mais e mais ainda.
491 V: Já é meia-noite? Deolinda, vamos pra casa!
492 V: Tão cedo?
493 V: Cedo? Não ouviste a meia-noite?
494 V: Ouvi, mas parecia mesmo meio-dia.
495 V: Vamos, que já devem estar em cuidado.
496 V: Daniel! Ó Sor Daniel!
497 V: Que há, Senhor Costa?
498 V: Então o senhor deixou o "bichinho" toda a noite ao relento?
499 V: Não faz mal, ele não se constipa.
500 V: Vai prà baixa?
501 V: Vou, porquê?
502 V: Porque se não levasse a mal, eu aproveitava a boleia.
503 V: Ótimo! Desço já!
504 V: Dá-me licença?
505 V: Muito obrigado.
506 V: Está cheio dele, hã?
507 V: Se calhar apanhou a taluda!
508 V: Pra onde vamos, meu patrão?
509 V: Prà baixa, Daniel. Siga pelas escadinhas.
510 V: Já ganhou outra vez a partida.
511 V: Que sorte, hã?
512 V: Ó Seu Costa! ó Seu Costa! Seu Costa!
513 V: Qu'é isso, Rosa Maria? Que aconteceu?
514 V: Cá está ele!
515 V: Qu'é isto?
516 V: Ai, meu Deus! Mas Que foi isso, pi quena?
517 V: Que tens tu,rapariga? Fala!
518 V: Contrato... Contrato... Assinei... Terça-feira à noite a estreia.
519 V: Finalmente que a minha discípula favorita vai lançar-se no caminho da arte!
520 V: Parabéns, Seu Costa!
521 V: Muitos parabéns, Rosa Maria!
522 V: E onde é a estreia?
523 V: Na Gruta do Fado.
524 V: Estupendo! Garanto-te que vais levar um lindo acompanhamento.
525 V: Credo! Lagarto, lagarto, lagarto.

O COSTA DO CASTELO

526 V: Não é isso, filha. Quero dizer que sou eu que vou pessoalmente acompanhar-te à
527 guitarra! Que mais queres tu?
528 V: Não sei como agradecer.
529 V: E vamos todos aplaudir!
530 V: Todos!
531 V: Todos! Terça-feira vai tudo gozar à Gruta! E quem paga a despesa sou eu! Eu disse
532 que pago? Não, desculpem... foi com o entusiasmo.
533 V: Minhas senhoras e meus senhores, depois de terem ouvido a princesinha do fado
534 encantado e o morgadinho do fado castiço, vão ter o prazer de escutar pela primeira vez a
535 toutinegra do fado fadista. Ou seja, a nobel cantadeira Rosa Maria, acompanhada à
536 guitarra pelo professor Simplício Costa, mais conhecido pelo Costa do Castelo.
537 V: Silêncio... Vai-se cantar o fado. Entra, ó Rosa.
538 V: Auguente, seu Costa.
539 V: Que desejam?
540 V: Champanhe.
541 V: Que tal, Pai Januário?
542 V: Daqui! Ó Luisinha, até parece um canário.
543 V: Anda cá.
544 V: Vai levar este bilhete àquela menina que está sentada na primeira mesa junto ao
545 estrado.
546 V: Sim, senhor. Muito obrigado.
547 V: Siga aquele carro!
548 V: Vá... Toma o café enquanto está quentinho.
549 V: Não tenho vontade, Mã Rita.
550 V: Mau.
551 V: Então queres ir em jejum prò banco? Não faltava mais nada! A torradinha também se
552 come. Vá!
553 V: Não, não. Não posso.
554 V: Ai ai ai!
555 V: Olha lá, o Senhor Daniel já acordou?
556 V: Não. Não dormiu cá esta noite
557 V: Não?
558 V: Até logo.
559 V: Até logo.
560 V: Adeus, filha.
561 V: Bom dia.
562 V: Bom dia.
563 V: Bom dia, Januário.
564 V: Viva.
565 V: Ora o que diz o jornal a respeito da estreia da piquena?
566 V: Ora, o que há-de dizer? Bem.
567 V: Que apoteose! Eu ainda estou tonto!
568 V: Isso foi da cerveja. Não está habituado.
569 V: Eu nem sei como vim pra casa! Até dormi do avesso!

O COSTA DO CASTELO

570 V: Do avesso?
571 V: Do avesso...Com os pés pá cabeceira e a cabeceira pròs pés. Está quente. "Mercados
572 e feiras." "Vacina pra cães." "Dois escudos por um leão"?
573 V: Por um leão?
574 V: "Por um limão".
575 V: Quat'ocentas pessoas mortas por atropelamento.
576 V: Em Lisboa?
577 V: Na China. É isto. Se a rapariga tivesse cosido o pai à facada, vinha o retrato e o nome
578 no jornal. Faz um sucesso, não matou ninguém - qué dizer, assassinou a letra - mas que
579 diabo foi aplaudida por dez, por vinte mil pessoas, faz um sucesso enorme e nem sequer
580 uma palavrinha no jornal.
581 V: Ó mulher, desembucha. O que é que tu tens?
582 V: Não tenho nada!
583 V: O Sor Costa pode ouvir. A bem dizer é da família.
584 V: Fale, Senhora Rita. Eu cá por mim sou um poço.
585 V: É por causa do Senhor Daniel. Afinal de contas, ainda ninguém sabe quem ele é.
586 V: É chauffeur.
587 V: Não sei. Apareceu-nos aí tão bem vestido e com tão boas roupas, chauffeur...
588 V: Talvez sejam do patrão.
589 V: Mas 'inda há mais. Está constantemente a dar-nos presentes...
590 V: Isso não é defeito.
591 V: Mas custam-lhe mais que o aluguer do quarto. Um homem que nada em dinheiro vir
592 pr'aqui, prà Costa do Castelo?
593 V: Pr'onde queria qu'ele fosse, pó Palace?
594 V: Pois sim! Mas tão depressa passa aqui as noites a jogar à bisca...
595 V: E mal, graças a Deus.
596 V: ...como não dorme em casa. E então ontem desapareceu sem dizer água vai. O
597 Senhor me perdoe, mas aqui anda mistério. Oh, se anda!
598 V: Desapareceu?
599 V: E eu reparei que foi quando entraram dois polícias na Gruta do Fado.
600 V: Ó diabo!
601 V: E até agora, não voltou àparecer.
602 V: E vocês repararam se o dinheiro com qu'ele pagou era bom?
603 V: Eu sei lá!
604 V: Agora me lembro que o automóvel dele também passa todas as noites fora de casa.
605 V: Fora de casa?
606 V: Sim, fica aqui à porta (xxx).
607 V: É o qu'eu digo, aqui anda mistério. Mas nada disso teria importância, se a Luisinha não
608 estivesse pelo beicinho.
609 V: Ora aí está.
610 V: Ó diabo... ó diabo!
611 V: Talvez seja ele.
612 V: Quem é? Entre!
613 V: Bom dia.

O COSTA DO CASTELO

614 V: Bom dia.
615 V: A minha mãe diz se faz o favor de lh'emprestar o jornal.
616 V: Entra, entra, filha.
617 V: Empreste aí o jornal, ó Senhor Costa, faz favor.
618 V: Se é pra ler a notícia da estrela, não traz nada.
619 V: Nada disso. É por causa da mulher que apareceu morta num automóvel.
620 V: Uma mulher morta?
621 V: Sim, senhora! Uma rapariga bonita, loira. Toda tirada das canelas.
622 V: Dizem que o criminoso fugiu.
623 V: Algum cadastrado que andava à solta.
624 V: Qual cadastrado? Era um tipo todo papo-seco!
625 V: Papo-seco? Deixa ver... Ah, cá está. "Assassínio misterioso".
626 V: Santo nome!
627 V: "Polícia procura autor do crime, que foi visto ontem à tarde com a sua vítima. É homem
628 alto, elegante, sem morada certa e muito conhecido nos meios boémios da capital".
629 V: Aí diz quando foi cometido o crime?
630 V: "O corpo só foi encontrado esta manhã mas segundo a opinião dos peritos, o crime
631 deve ter-se dado por volta da uma hora da noite."
632 V: Alto, elegante, sem morada certa? Ah, Senhor Costa... O coração parece dizer-me que
633 é ele.
634 V: Com licença, cá levo o jornal. Desculpem, mas deixei o feijão ao lume.
635 V: E agora que havemos de fazer?
636 V: Ao feijão? Ai... ao ladrão? Vamos passar uma busca ao quarto.
637 V: Isso mesmo.
638 V: Ah, vida ingrata! Só faltava que me reservasse o papel de custódio das dores. Ó Sor
639 Januário, você qu' é o dono da casa, abra esta mala.
640 V: Pronto!
641 Olha pra este recheio! Que belíssimas camisas! Isto é Pita.
642 V: Pita? É seda.
643 V: Não, Pita Camiseiro. Quinhentos escudos!
644 V: E essa geringonça?
645 V: Isto é uma máquina elétrica pra fazer a barba. Liga-se à corrente e sai a barba já feita
646 por aqui.
647 V: Olha um relógio de pulso. E está a trabalhar.
648 V: Se calhar agora só pára no prego.
649 V: Tudo isto pode ser dele, mas...
650 V: Mas também pode ter conhecido outros donos.
651 V: Mas que rico pijama!
652 V: Tudo isto é bom...
653 V: Há aqui uma coisa dentro.
654 V: Um anel... com uma coroa de conde!
655 V: É verdade!
656 V: Eu não dizia?
657 V: Ora aqui é que está o gato.

O COSTA DO CASTELO

658 V: Bom dia. Procuram alguma coisa?
659 V: Que foi isso, Senhor André?
660 V: Isto é sangue, sangue. Mas não matei ninguém! É o sangue dum coelho qu'eu trouxe
661 prò jantar e que está na cozinha, esperando os seus cuidados. Agora, vinha lavar as
662 mãos e não esperava ter a agradável surpresa d'encontrar o Senhor Costa a arrumar-me
663 a minha mala.
664 V: Perdão, eu não estava a arrumar a mala. Foi o Tareco, aquele gatinho que o senhor
665 conhece, que tinha fugido. Não é?
666 V: É, é.
667 V: Procurámo-lo por toda a parte, só faltava ali.
668 V: Por isso é qu'eu ouvi dizer "aqui é que está o gato".
669 V: Pois é, mas não é era. Agora, é qu'eu sei onde está o gato.
670 V: Ah sim?
671 V: Está na cozinha, foi o coelho que o senhor trouxe! Que engraçado...
672 V: Um cigarrinho?
673 V: Um cigarrinho, muito obrigado.
674 V: Ah, antes que me esqueça, eu devo-lhe uma explicação. Ontem à noite, eu tive de sair
675 precipitadamente, porque, como sabem, pra vos acompanhar, eu tive de dizer ao meu
676 patrão que estava adoentado. Mas no melhor da festa, ele entrou na sala...
677 V: O seu patrão?
678 V: Sim. Se me visse ali, despedia-me, com certeza.
679 V: Agora, agora! Nem nos tínhamos lembrado disto! E olhe que nos fez uma grande
680 confusão.
681 V: Olá, se fez.
682 V: E à pobre Luisinha então... Coitadinha, com'ela hoje ia triste prò banco.
683 V: Sim, mas eu posso...
684 V: O meu amigo quer fazer uma bonita acção? Vá esperar a piquena e explique-lhe tudo.
685 Ficou tão abatida, coitadinha, se a visse...
686 V: Obrigado, amigo Costa. Você é um cara à direita. Eu vou já ter com ela.
687 V: Pois está claro!
688 V: E vamos preparar uma festa d'arromba.
689 V: Sim?
690 V: Ora oiça...
691 V: Magnífico! Bela, excelente ideia!
692 V: Que tal?
693 V: Como é diferente o amor em Portugal.
694 V: Boa tarde, Luisinha.
695 V: Boa tarde, Senhor Daniel. Não o esperava aqui.
696 V: Vim expressamente para que não ficasse nem mais um segundo a pensar mal de mim.
697 V: Eu, porquê?
698 V: Ouça, Luisinha. Quero contar-lhe o que se passou ontem.
699 V: Que há?
700 V: É aqui que mora o senhor André da Silveira?

O COSTA DO CASTELO

701 V: Ná. Homens aqui moram o Senhor Januário, qu'ê o dono da casa, este seu criado
702 Simplício Costa e o novo hóspede, o Senhor Daniel da Silva.
703 V: E como é esse tal Senhor Daniel da Silva?
704 V: Eu lhe digo. É uma pessoa assim como eu, mas mais nova. Veste como eu, mas mais
705 janota. É simpático como eu, mas tem muito mais... partido.
706 V: Ah, sim, sim. E a que horas vem para casa?
707 V: Não tarda aí uma loja de barbeiro.
708 V: Obrigado.
709 V: Au revoir, monsieur.
710 V: Então?
711 V: Apanhámo-lo.
712 V: Ah, sim?
713 V: Ainda não sei ao certo, mas parece-me que é ele. Deve estar a chegar.
714 V: É ele! Até que enfim.
715 V: E pensas que ele oferecerá resistência?
716 V: Não creio.
717 V: Então quando lhe deitas a mão?
718 V: Logo à noite.
719 V: Silêncio.
720 V: Bebo à saúde e à felicidade da nossa Luisinha, para que este dia - aliás, esta noite - se
721 repita por muitos anos e bons.
722 V: Muito obrigada, Senhor Costa.
723 V: E neste brinde, envolvo o nosso amigo Daniel, porque foi ele que me proporcionou - e
724 digo muito bem - o ensejo de fazer esta saúde e as outras que se vão seguir, trazendo
725 esta garrafinha de Porto, que é de se lhe tirar o chapéu.
726 V: Muito bem, Sô Costa!
727 V: Bravo!
728 V: À saúde da Luisinha!
729 V: À tua saúde!
730 V: Muito obrigada, Mã Rita.
731 V: Às suas felicidades, Luisinha.
732 V: E agora, atenção. Chegou o momento solene de lhes apresentar a grande surpresa da
733 noite...
734 V: Surpresa?
735 V: O que será?
736 V: Algum disparate dos dele.
737 V: Deolinda, tira-m'este boi daqui. Qual é coisa, qual é ela...
738 V: É um canário.
739 V: ...canta, mas não é canário. Então ninguém adivinha? Dou-lhe uma..."Dou-lhe uma"...
740 Uma, duas, três.
741 V: Ai, uma telefonia!
742 V: ViváLuisinha!
743 V: Mas isto toca?

O COSTA DO CASTELO

744 V: Se toca! Isto abre-se... liga-se à parede...e é uma torneira a deitar música. Você vai
745 ver!

746 V: Ai, o que aí vai!

747 V: Ó diabo, está a ligar prò jardim zoológico!

748 V: São as bobines que ainda estão frias. Frappé. Não vê você que a onda bate na
749 lâmpada e recua e daí o som quer sair e não pode. Tem d'aquecer o carburador... Olhe,
750 olhe! Já está a levantar fervura, olhe.

751 V: Vê-se que o Senhor Costa percebe disso.

752 V: Hã? E agora?

753 V: Que bonito!

754 V: Pronto. Jantar à americana! Vá, dança tudo, minha gente! Ó Deolinda, faz-me o favor
755 dá aqui uma mãozinha a esta mesa.

756 V: É assim mesmo, obrigado.

757 V: Voscência dança?

758 V: Quer dançar, Luisinha?

759 V: Pois não.

760 V: Que deseja?

761 V: Queira dizer ao Senhor André da Silveira que venha falar-me imediatamente.

762 V: André da Silveira? Não mora aqui ninguém com esse nome.

763 V: Então como se chama o novo hóspede que está cá em casa?

764 V: Daniel da Silva.

765 V: Pois é esse mesmo.

766 V: Espere um pouco.

767 V: Senhor Daniel...

768 V: Que há?

769 V: Está ali um sujeito que lhe quer falar...

770 V: Disse-lhe qu'eu estava?

771 V: Disse.

772 V: Sej'o que Deus quiser.

773 V: Ora até que enfim, apanhei-te!

774 V: Satisfeito, eh?

775 V: Relativamente. Era um caso defícil de polícia e sabe-me bem triunfar.

776 V: Sim? E agora?

777 V: Agora aconselho-te a que me acompanhes.

778 V: E se eu recusar?

779 V: Foi tudo previsto. Não venho só.

780 V: E tu, meu primo, quasi meu irmão, prestaste-te a esse odioso papel?

781 V: Sim. Para evitar que tu, um fidalgo, comprometteses o nosso nome, por causa duma
782 mulher que encontraste ao acaso na rua.

783 V: Proíbo-te que fales nesses termos! Essa mulher é honesta e digna do nosso maior
784 respeito.

785 V: Tu, pelo menos, assim julgas.

786 V: Não! Tenho a certeza.

787 V: Se há aqui alguém indigno, sou eu.

O COSTA DO CASTELO

788 V: Que dizes?
789 V: Sim, eu. Prà conquistar, não hesitei entrar nesta casa, dando um nome falso e dizendo-
790 me chauffeur.
791 V: E arrependeste-te?
792 V: Arrependi... Arrependi-me, porque não tinha o direito de destruir uma vida de que
793 dependem outras vidas. Pois essa pobre pequena é ainda o amparo de dois velhos que
794 lhe querem como filha.
795 V: Puro romantismo.
796 V: Ri. Há um mês também teria rido como tu, porque ignorava que nesta pobreza que
797 estás vendo, é que s'encontra aquela felicidade que nós, os ricos, desconhecemos.
798 V: Mas, porque te sentiste assim tão atraído?
799 V: Sei lá... A princípio, só por ela. Mas depois, pela ternura desta gente humilde. Se tu
800 visses como eles renunciavam a tudo quanto é dispensável à vida. E o contentamento com
801 qu'eles recebem aquilo que não podem comprar. Um pedaço de queijo, um doce, uma
802 garrafa de vinho...
803 V: Acredito. Mas que graça achas tu a este desconforto?
804 V: Prefiro mil vezes à triste grandeza dos nossos salões, onde nunca se ouve falar, nem
805 rir. Aqui ao menos há sol, otimismo, alegria de viver!
806 V: André, não insistas nesse capricho.
807 V: Capricho?
808 V: Sim.
809 V: Mas tu ainda não percebeste qu'eu estou verdadeiramente preso por esta criatura e
810 que sem ela agora não poderia viver?
811 V: O quê? Mas tu pensas em casar com...
812 V: Sim e então?
813 V: Vê bem o que fazes, André. Eu saio amanhã de Lisboa e tenho de resolver este
814 assunto. Que queres que diga à Tia Mafalda?
815 V: Dize-lhe que não m'encontraste.
816 V: Dá-m'ao menos tempo pra me justificar perante esta pobre gente.
817 V: Sim, mas o pior é que ela sabe que estás aqui, e tu conhece-la bem. É capaz de
818 marinhar pelas paredes.
819 V: Gastão, se tu quisesses podias ajudar.
820 V: Eu? Com aquela bicha, não! Faço como Pilatos. Lavo daí as minhas mãos. Adeus,
821 André. Felicidades.
822 V: Bem... Eu tenho d'ir à Gruta arrumar umas coisas. Até logo.
823 V: Até logo.
824 V: Eu vou lá acima, porque trouxe a chave comigo, e depois a minha mãe não pode
825 entrar. Adeus, Luisinha. Boa noite a todos.
826 V: Boa noite.
827 V: Luisinha... Preciso dizer-lhe uma coisa muito importante. Não devo prolongar por mais
828 tempo uma mentira que alimentei só para não desfazer um sonho que me era muito
829 querido.
830 V: Uma mentira?
831 V: Ah! Cá está ele!

O COSTA DO CASTELO

832 V: Tia Mafalda?
833 V: Sim, sou eu. Como a mais velha representante dos Vera-Flor, cumpre-me velar por si e
834 plo seu primo Gastão, a quem criei como filhos. É inaudito que um fidalgo, um sobrinho
835 meu, me obrigasse a descer tão baixo, a descer a esta ignomínia, a descer... Uma
836 cadeira, que estou cansada de subir!
837 V: Perdão, minha tia, mas antes de mais nada, eu...
838 V: Oiça primeiro. Que faz o senhor nesta espelunca?
839 V: "Espelunca"?!
840 V: "Espelunca"?!
841 V: Tia Mafalda, esta casa não é minha, eu aqui sou apenas um hóspede.
842 V: Ah! Estamos então numa casa d'hóspedes?! Que horror... E vossemecê é que é a
843 dona?
844 V: Sim, sou eu.
845 V: Conhece portanto este mancebo?
846 V: Atão não hei-de conhecer? É o Senhor Daniel chauffeur.
847 V: Qual chauffeur, nem qual carapuça! É o Senhor Dom André da Silveira, Conde de
848 Vera-Flor.
849 V: Conde?
850 V: A Senhora está a mangar co'a tropa!
851 V: Para trás, ancião! Lembre-se de que está falando com uma fidalga.
852 V: Mas então, que foi que o levou a hospedar-se nesta casa?
853 V: O que havia de ser? A menina.
854 V: Eu?!
855 V: Sim, confesso. Era este o único meio de me aproximar de si.
856 V: Ah, não diga mais. Um conde... Um fidalgo... Agora compreendo tudo... A sua
857 generosidade e o seu ar humilde, só pra que o julgássemos da nossa igualha e o
858 recebêssemos na intimidade da nossa pobreza. E eu...e nós que o acreditámos...
859 V: Mas, Luisinha, ouça-me!
860 V: Agora compreendo bem as suas intenções. Sim, não ia certamente oferecer o seu
861 nome a uma rapariga do povo, modesta como eu.
862 V: Nem eu o consentia!
863 V: Nem eu o aceitava! E agora, menos do que nunca! Um conde chauffeur...
864 V: Não lhe merecíamos, Senhor Daniel.
865 V: Mas afinal o que quer isto dizer?
866 V: Para trás, Senhor hóspede.
867 V: Pra trás não, comigo é pra frente! Eu fui da Infantaria.
868 V: Então, tenha calma.
869 V: Pois bem, Luisinha... Confesso-lhe que menti. Mas nunca uma mentira serviu mais
870 nobres intenções. E juro-lhe que se me fiz pequeno e humilde, foi para subir à altura em
871 que a coloquei. Agora que tudo está perdido para mim, só quero provar a esta boa gente
872 que continuo a ser digno da sua amizade e da sua confiança. Adeus, Luisinha.
873 V: É assim que procedem os fidalgos.
874 V: Não posso acreditar... Era tão bom pra nós!
875 V: Ora ainda bem que vim trazer a paz e a alegria a esta casa. O seu braço, Gastão.

O COSTA DO CASTELO

876 V: "A despeito do estado em que ficou o carro, o Senhor André da Silveira apresenta
877 apenas leves escoriações, parecendo, no entanto, que sofre duma forte comoção
878 cerebral." Pobre rapaz.

879 V: E estava eu ansiosa pelo meu primeiro dia de férias.

880 V: E tudo isto por causa daquela centopeia da tia!

881 V: Diabos a levem!

882 V: Saramago!

883 V: S'eu ontem tenho adivinhado que era ela que estava naquele automóvel, em lugar
884 desta fotografia vinha mas era o retrato da velha a sair pelo pára-brisas. Ora viva!

885 V: Se eu ao menos soubesse como ele está.

886 V: Está delirando.

887 V: Delirando? Mas tem febre?

888 V: E alta! Chama constantemente por uma tal Luisinha, que não deve ser estranha ao
889 acontecimento.

890 V: Pois não... infelizmente.

891 V: Eu logo vi que andava aí negócio de saias. Gostava de a conhecer.

892 V: Ó Doutor! Era só o que faltava! Basta de escândalo!

893 V: Quer dizer... Conhecê-la... clinicamente!

894 V: Mas eu já a conheci pessoalmente e digo-lhe que não é precisa ao seu diagnóstico.

895 V: É possível, mas...

896 V: Não há mas, nem meio mas. Tu contas a história do André, e dizes qu'eu não posso lá
897 ir.

898 V: O quê, o tio não assiste amanhã à ferra em Benavente?

899 V: Agora, enquanto não se resolver este sarilho do teu primo, não quero saber de gado
900 nem de lavoura. Está lá o Abegão, ele que se desembarace.

901 V: Aquilo do André, se Deus quiser, há-de passar.

902 V: Palavra que até perdi o apetite. Sabes o qu'eu almocei hoje? Um franguito corado, três
903 fatias de carneiro e dois salmonetes.

904 V: E isso prò tio, é prà cova dum dente!

905 V: 'tou mesmo, mesmo, mesmo a cair de fraqueza. O que me ampara é um litro de leite
906 que tomei há bocado. Imagina tu, eu a leite!

907 V: Cuidado com alguma anemia!

908 V: Olha, aí vem o doutor. Então? Conseguiu alguma coisa da mana?

909 V: Sabe, é muito difícil. Não me atrevi. Está numa disposição...

910 V: O costume. Há trint'anos qu'eu àturo!

911 V: No entanto, a minha opinião é que a Luisinha venha e seja ela própria a enfermeira de
912 seu sobrinho.

913 V: Pois claro! E se a mana s'empinar, cá estou eu pra lhe puxar o bridão.

914 V: O Senhor Dom Gastão conhece-a? É rapariga séria?

915 V: Quanto a isso, não há menor dúvida.

916 V: Então, não hesite. É absolutamente necessário acalmar aquela inquietação.

917 V: Eu não pego nas subidas! A cachopa vem e é que vem mesmo. Ora vai ver!

918 V: Falta alguém?

919 V: Falta o jardineiro.

O COSTA DO CASTELO

920 V: Pois quando vier, diga-lhe que está despedido. É o que acontece a todo aquele que
921 não andar direitinho. Ouviram?

922 V: Ouvi sim, minha senhora!

923 V: Cale-se, que ninguém lhe perguntou nada. Você, José, quando hoje me foi servir o
924 chá, ia com o laço torto. Não quero abusos, nem faltas de respeito. Vossemecê, Amália,
925 não torne a tossir de manhã, que me acorda.

926 V: É que estou constipada, minha Senhora.

927 V: Tussa pra dentro. Ou, então, mude a hora de tossir. Você, Josefa, que está a pensar?

928 V: Eu? Em nada, minha senhora.

929 V: Com essa cara? Ia jurar que era qualquer estupidez a meu respeito. Olhe esse botão
930 que está desabotoado. Disse alguma coisa?

931 V: Eu não disse nada.

932 V: Cale-se e abotoe-se.

933 V: Senhora Marquesa...

934 V: Abotoe-se, já lhe disse!

935 V: Perdoe-me, Senhora Marquesa...

936 V: Prà forma! Prà forma, repito! Agora nós, Senhora Anastácia... Porque motivo pôs
937 vossemecê ovos no molho branco, sabendo que estou a dieta? Responda!

938 V: Perdão, quem pôs os ovos fui eu.

939 V: Você? Foi combinação entre os dois. Um pôs e o outro dispôs. Nesse caso, em
940 chegando ao fim do mês, rua!

941 V: Pois não é no fim do mês! É já! Apre! Estou farta!

942 V: E duques! E duques? E duques a uma marquesa?! Saiam! Saiam da minha vista! Saia,
943 não ouviu!

944 V: Só uma palavra, Senhora Marquesa...

945 V: Fale.

946 V: Eu vinha apenas dizer que o Senhor Dom Simão deseja falar a Vossa Exelência e
947 espera-a na biblioteca.

948 V: Ah sim? Vem a propósito, que ainda hoje não me ouviu. O mano mandou-me chamar?

949 V: Mandeí.

950 V: Aqui estou. Explique-se.

951 V: Pois bem... Deixemo-nos de rodeios. Como a mana sabe, eu sou pão, pão, queijo,
952 queijo.

953 V: Sim... Mas a que propósito vem essa sanduíche?

954 V: Sanduíche, não. Sarrabulho, e foi a mana que o fez. Por sua causa, está o André ali a
955 jazer numa cama, com a cara feita num bolo.

956 V: Essa agora! Por minha causa?

957 V: Sim. Se não tivesse ido à Costa do Castelo, já o rapaz não teria metido esporas ao
958 automóvel e não teria vindo por aí abaixo com o freio nos dentes.

959 V: Já agora diga também que fui eu que mandei abrir o buraco onde ele foi enterrar-se.

960 V: Não abriu o buraco, mas fez pior do que isso, atravessou-se na vida dele.

961 V: Eu?! Mas onde quer o mano chegar?

962 V: A esta conclusão, o Doutor Miranda diz qu'ê necessário mandar a vir a pequena por
963 quem o André chama no seu delírio.

O COSTA DO CASTELO

964 V: A Luisinha? O mano endoideceu?
965 V: Eu não, mas quem pode endoidecer é ele! E a mana assume essa responsabilidade?
966 V: Uma estranha em nossa casa... E pra mais uma rapariga bonita.
967 V: Por isso mesmo! O que nós precisamos aqui é de mocidade, alegria, luz... Com a
968 breca! Abrás janelas, deixe entrar o ar!
969 V: Mano, que me constipa!
970 V: Limpe essas teias d'aranha! Pronto! Ai, desculpa! Estamos garantidos!
971 V: Sim? E que disse a tia?
972 V: Custou-me um pedaço, mas deu-me carta branca.
973 V: E acha que a Luisinha virá?
974 V: Vou lá mandar o Gastão, que é todo diplomata até é capaz de a trazer ao colo.
975 V: Obrigado, tio Simão.
976 V: Não m'agradeças, rapaz. Tu não calculas o prazer qu'eu sinto em contrariar a tua tia.
977 Até me reboło! Cuidado... Cuidado qu'ela aí vem!
978 V: Luisinha... Luisinha!
979 V: Ouve-o? Coitadinho... Com'ele chama por ela.
980 V: Luisinha...
981 V: Já nem tem forças.
982 V: Mande vir a pequena quanto antes.
983 V: É pra já.
984 V: Não fazes ideia! Não se fala noutra coisa! Tu e o André são os heróis do dia. Ó filha,
985 não m'agrada nada essa publicidade, famas sem proveito...
986 V: Ouves o telefone? Já deve ser dos jornais.
987 V: Entre! Quem é?
988 V: É a Senhora Dona Manuela de Vilhena.
989 V: Ah, ligue. Dá-m'um cigarro. Que quererá esta bisbilhoteira? Estás lá, queridinha? Eu?
990 O melhor possível! Ah sim, sim, já sabia. Ó filha, mas o André nunca m'interessou!
991 Noiva?! Mas qu'ideia à tua! Não... Nunca passou duma brincadeira. Em todo o caso,
992 muito obrigada pela novidade. Veneno!
993 V: Ora vivam! Até qu'enfim! Vá, desçam, desçam! Deixe ver a malinha.
994 V: Ora aqui tem a Luisinha, o tio Januário, a Senhora Rita. O meu tio, o Senhor Dom
995 Simão.
996 V: Por muitos anos e bons.
997 V: Muito prazer.
998 V: Bravo! Atão, esta é qu'é a Luisinha? Sim senhor. O senhor meu sobrinho teve muito
999 bom gosto!
1000 V: Oh, Senhor Dom Simão!
1001 V: Ah que se fosse nos meus tempos de rapaz, até eu teria perdido a minha cabeça por
1002 um palminho de cara assim! Vá! Entrem, entrem! Entrem, entrem! A Luisinha vai ver que
1003 vai ser bem tratada. Vai gostar.
1004 V: Mas que invasão é esta?
1005 V: É a Luisinha que chegou.
1006 V: Mas a Luisinha é uma, e eu vejo três pessoas!
1007 V: É a mãe Rita e o tio Januário.

O COSTA DO CASTELO

1008 V: Sei muito bem! Mas que vêm eles cá fazer?
1009 V: Então, mana!
1010 V: Mudou-se pr'aqui a Costa do Castelo?
1011 V: Nós viemos foi porque nos pediram!
1012 V: Claro!
1013 V: Ora esta! Até nos disseram que o Senhor André podia morrer, se a Luisinha se
1014 recusasse a vê-lo!
1015 V: Então, pra ele não morrer, veio a família toda!
1016 V: Perdão, minha senhora, eu nunca viria aqui sozinha.
1017 V: Pois claro! Ó mana, olha qu'eles estão aqui é para nos prestar um grande favor. E além
1018 disso, pra todos os efeitos são nossos hóspedes.
1019 V: Os três?!
1020 V: Não, minha senhora, hóspede é a Luisinha. Nós viemos para trabalhar. Foi assim que
1021 se combinou.
1022 V: Mas combinou com quem?
1023 V: Comigo, tia. Não despediu o jardineiro e a cozinheira? Aqui tem os substitutos!
1024 V: Muito bem.
1025 V: Muito bem, não. Muito mal!
1026 V: Quem foi que o nomeou o curador da criadagem?
1027 V: Nesse caso, vamos embora.
1028 V: Espere! Quem foi que lhe deu ordem de retirada? Daqui, não sai ninguém sem minha
1029 licença!
1030 V: Apoiado!
1031 V: Firmino, acompanhe-os aos seus quartos. Podem começar a trabalhar. A menina,
1032 venha comigo.
1033 V: Luisinha!
1034 V: Graças a Deus, está melhor do qu'eu pensava.
1035 V: Luisinha...
1036 V: Vamos, acalme-se. Prometa-me que fará tudo pra ficar bom depressa.
1037 V: Prometo que farei tudo... só prà ter ao pé de mim.
1038 V: Bem... Temos mais delírio? Veja lá, agora qu'escapou do desastre, se morre da cura!
1039 V: Uma, duas, três, quatro, cinco...47, 48, 49, 50. Estes remédios da Senhora Marquesa
1040 endoidecem-me! E depois, é claro que se não chegam a tempo, é um berreiro que
1041 ninguém àtura. Pronto. Leve isto à Senhora Marquesa e não se atrase pelo caminho.
1042 V: Veio atrasado dois minutos. É o que eu digo, ninguém s'importa com a minha saúde.
1043 V: Pode seguir.
1044 V: Bom dia, tia Mafalda.
1045 V: Bom dia, Gastão. Como tomei o remédio dois minutos mais tarde, temos que esperar
1046 dois minutos para o almoço. O dia já não me corre bem. Não sei como recuperar os dois
1047 minutos perdidos.
1048 V: Estava justamente a pensar nisso.
1049 V: Bem, sentemos. O senhor Dom Simão?
1050 V: O senhor Dom Simão está a almoçar lá em baixo, com aquela gente.

O COSTA DO CASTELO

1051 V: Sim senhor. Já tenho visto a comer bem, mas como o senhor Dom Simão, só conheço
1052 uma pessoa.
1053 V: Que come tanto como eu?
1054 V: Esse 'inda come mais! E eu que o diga.
1055 V: Mais? Não acredito. Não é possível. E onde s'encontra esse fenómeno?
1056 V: É o nosso hóspede, o Senhor Costa.
1057 V: Que não desfazendo, é uma frieira.
1058 V: Pois mandem-no vir pra cá. Sempre quero ver isso.
1059 V: O quê? Mais gente? A sua mana já pouco falta pra nos engolir.
1060 V: Mandem-me vir esse herói. E quant'à mana, deixem o caso por minha conta.
1061 V: Se é da vontade do Senhor Dom Simão, é só mandá-lo chamar.
1062 V: Vai ser uma limpeza!
1063 V: Pois, Senhora minha tia, há muito tempo que não como um almoço tão bom!
1064 V: Sim... A nova cozinheira não cozinha mal.
1065 V: Então sempre foi boa ideia trazê-la cá pra casa.
1066 V: Já que veio, ao menos que sirva pra qualquer coisa. Mas não falemos mais no que lá
1067 vai. Bem basta o que me arriliei ontem.
1068 V: Seô Dona Mafalda.
1069 V: Que faz a menina aqui?
1070 V: É meio-dia e meia hora, o seu remédio pr'auxiliar a digestão.
1071 V: Pontual!
1072 V: Mas quem foi que autorizou o Firmino a fazer-se substituir?
1073 V: Então eu não sou a enfermeira? Vá, abra a boca. Estou aqui pra tratar dos doentes.
1074 Sabe, hoje não está com bom parecer.
1075 V: Ah, pois não estou não. Ora até que enfim, que há uma pessoa que s'interessa pela
1076 minha saúde.
1077 V: Encontrou o seu anjo-da-guarda, minha tia. E como está bem acompanhada, retiro-me.
1078 Com licença.
1079 V: Adeus, Luisinha.
1080 V: Adeus, Senhor Dom Gastão.
1081 V: Bem, vou fazer a minha cura de repouso.
1082 V: Eu gosto muito d'ouvir ler...
1083 V: Ah, sim?
1084 V: Mas infelizmente cá em casa... O meu irmão só s'interessa por cavalos, toiros e
1085 fadistas. O Gastão, é o que vê. Sempre que pode, ele aí vai.
1086 V: Mas se quiser, desempenho eu essa missão com maior prazer.
1087 V: Sim? É curioso, parece-me que começo a gostar de si.
1088 V: Pois eu simpatizei com a Sô Dona Mafalda logo que a vi.
1089 V: Ah sim? Bem, bem. Vá buscar o livro que está no meu quarto em cima da mesa de
1090 cabeceira. E espere-me no salão.
1091 V: Ó Deolinda! Deolinda!
1092 V: Já vou, Senhor Costa! Quer alguma coisa, Senhor Costa?
1093 V: Quero sim. É pra te dar a chavinha da casa, olhas cá por isto e levas lá pra cima o
1094 Tareco, porque eu não tenho muita confiança nos peixes.

O COSTA DO CASTELO

1095 V: Mas pr'onde vai?
1096 V: Vou prò campo!
1097 V: Prò Campo Pequeno?
1098 V: Livra! Vou pra férias!
1099 V: O senhor está a mangar comigo!
1100 V: Olha, e com carta de prego.
1101 V: "O Senhor Dom Simão, quando soube que o senhor comia mais do que ele, disse-me
1102 pra lhe pedir que viesse cá a casa e arre..."
1103 V: Arre?
1104 V: ... arrecomendou-me que não se esquecesse da guitarra, pois é um grande apreciador
1105 do fado."
1106 V: Olha, piquena, eu já alarguei três furos no cinto.
1107 V: Sim, senhor. S'eu não conhecesse a letra do Senhor Januário, dizia qu'era escova.
1108 Aqui tens a chave. Fecha tudo muito bem fechado e muito cuidado com os ladrões, não
1109 venham pôr cá alguma coisa que não seja nossa.
1110 V: Até à volta. Que foi? Pisei-te?
1111 V: Não, senhor. É que a minha mãe disse-me que beijos de homem, só do meu pai.
1112 V: Ó "filha"!
1113 V: Luísa! Ó Luisinha! Luísa! Ó Luisinha!
1114 V: Deu sinal, a trombeta castelhana.
1115 V: Acordou.
1116 V: Então, fez-lhe bem o soninho?
1117 V: Não, tive um pesadelo. Sonhei com ratos.
1118 V: Ratos? Ratos é do estômago.
1119 V: Ratos no estômago? Talvez sim, qu'eu comi queijo.
1120 V: Vê?
1121 V: Não acha que estou hoje mais pálida?
1122 V: É da cor do laço.
1123 V: Sim?
1124 V: O roxo torna-a muito... Muito menos nova.
1125 V: Acha que sim?
1126 V: Coisas claras é que lhe vão bem.
1127 V: Dá-me licença? Quer ver?
1128 V: Efetivamente.
1129 V: Para mais, uma senhora tão alegre. Agora por isso, a Sô Dona Mafalda toca?
1130 V: Não. Detesto a música.
1131 V: Pois eu gosto muito.
1132 Infelizmente, há mais de dois anos que não ponho as mãos num piano.
1133 V: Sabe tocar?
1134 V: Sei. Dá-me licença que experimente?
1135 V: Não. Este piano está fechado há mais de dez anos.
1136 V: Ah, então nem pensar nisso.
1137 V: Já agora, sempre quero ver se sabe. Experimente lá.
1138 V: Que é isso, Firmino?

O COSTA DO CASTELO

- 1139 V: Milagre, senhor, milagre.
1140 V: Qu'ê isto?! Basta! Meu Deus!
1141 V: Que fazem aí? Rua! E vocês, fora da minha vista! Saia. Preciso falar a sós com o meu
1142 irmão.
1143 V: Eu já estava desconfiado da fartura.
1144 V: Mano Simão, é preciso pôr esta gente na rua quanto antes.
1145 V: Ah! Agora que está servida, que o André melhorou e que todos a rodeiam de carinhos,
1146 é que a mana os põe na rua.
1147 V: Mas o mano não vê que a presença desta rapariga pode ser fatal prò nosso sobrinho?
1148 V: Fatal? Porquê?
1149 V: Porque não é da mesma condição.
1150 V: Ora aí está.
1151 V: Foi por esse estúpido preconceito que a mana estragou a sua vida, não casando afinal
1152 com o homem de quem gostava.
1153 V: Pois que se sacrifiquem, como eu me sacrifiquei! Rua! Rua, já disse! Não quero esta
1154 gente cá em casa! Isto aqui não é hospedaria!
1155 V: Mas ouça, mana...
1156 V: Não quero ouvir nada! Rua! Rua!
1157 V: Senhora Marquesa...
1158 V: Que quer?
1159 V: A menina Luisinha manda dizer a Vossa Excelência que são horas do remédio.
1160 V: Vê, mano, vê? E tenho d'engolir a pílula.
1161 V: Ah é você, Seu Costa?
1162 V: Ora viva, Seu Januário!
1163 V: Não faça barulho!
1164 V: Está alguém doente?
1165 V: Não, mas esta manhã, houve pr'aí o diabo!
1166 V: O diabo? Ó diabo!
1167 V: Venha aqui pela cozinha por causa da marquesa.
1168 V: Olha o Senhor Costa!
1169 V: Mã Rita! Venha de lá esse xi-coração!
1170 V: Não façam barulho!
1171 V: Ah, é verdade! A marquesa está pior que um urso!
1172 V: Oh diacho, então está mal pra comidas! E o doente? E a Luisinha?
1173 V: Ótimos! Tenham cuidado, venham comigo.
1174 V: Está aqui o Senhor Costa.
1175 V: Que entre, que entre!
1176 V: Dão licença?
1177 V: Senhor André! Como está?
1178 V: Está bonzinho?
1179 V: Luisinha!
1180 V: Viva, viva!
1181 V: Ora este é qu'ê o fenómeno.
1182 V: O Senhor Simplício Costa e o Senhor Dom Simão.

O COSTA DO CASTELO

- 1183 V: Ora venham de lá esses ossos! Então você é que é o tal homem capaz de comer este
1184 mundo e o outro?
- 1185 V: Este mundo não digo que não, agora o outro é exagero.
- 1186 V: Pois logo veremos isso. Mande assar um carneiro grande assim. Não é?
- 1187 V: Um? Mas então pra Vossa Excelência?
- 1188 V: Não, é um para os dois... Ai, que ele é de força!
- 1189 V: Perdão, perdão. E a que horas é o jantar?
- 1190 V: É às sete.
- 1191 V: Às sete? Ó diacho... Não se poderia fazer uma matinézinha? É qu' inda não almocei.
- 1192 V: Tio, o carneiro não chega.
- 1193 V: Tem graça, "matiné" e a darem o sinal.
- 1194 V: Não. É a mana que está c'uma fúria.
- 1195 V: Co'a breca!
- 1196 V: Então se m'apanha, morro em jejum!
- 1197 V: Valha-me Deus!
- 1198 V: Luisinha!
- 1199 V: É agora!
- 1200 V: Não se atrapalhem. Tenho uma ideia que resolve tudo. Vou apresentá-lo como homem
1201 de letras.
- 1202 V: E se ela protesta?
- 1203 V: As letras? Não tenha medo, homem, deixe correr o marfim.
- 1204 V: Luisinha! Luísa! Ó Luísa! Ó Luísa!
- 1205 V: Aí vem ela! Esconda-se!
- 1206 V: Onde? Só se for debaixo da cama!
- 1207 V: Venha cá. Não saia daqui sem qu'eu o chame.
- 1208 V: Luísa! ó Luisinha! Que é isto? Um homem empoleirado?! Mas que faz o senhor aí?
- 1209 V: Peço perdão, mas também não sei.
- 1210 V: Oh! É possível?
- 1211 V: Não sei. Palavra d'honra.
- 1212 V: Simplício!
- 1213 V: Mafalda, amor!
- 1214 V: Céus, como te encontras aqui?
- 1215 V: Mas tu... és tu?!
- 1216 V: Mais baixo, que podes comprometer-me. Mas dize, porque vieste? Procuravas-me?
- 1217 V: Há 30 anos. Mas és tu a pantera...
- 1218 V: Quero dizer, a marquesa?
- 1219 V: Sim, sou eu. Mas por onde tens andado pra só agora me apareceres?
- 1220 V: Sei lá... Teus pais levaram-te pra Espanha e eu emigrei pr' África e lá morri.
- 1221 V: Morreste?
- 1222 V: Morri prò mundo, para ressuscitar agora, que tornei a encontrar-te. E tu, casada?
- 1223 V: Não. Viúva. Mas conservei-me sempre fiel ao meu primeiro amor, que foste tu.
- 1224 V: Também eu, Mafalda. Fiel como o cão de Guerra Junqueiro.
- 1225 V: E nunca me esqueceste?

O COSTA DO CASTELO

- 1226 V: Nunca. Ainda conservo o teu retrato de menina e moça. Aqui, guardado com todas as
1227 cautelas.
- 1228 V: Olha. O penhor do passado.
- 1229 V: E esses papéis?
- 1230 V: São as cautelas. Aqui é qu'eu guardo todos os penhores.
- 1231 V: Cá está o balcão onde me fizeste uma serenata. Lembras-te?
- 1232 V: Se me lembro... Até me atiraste com um vaso que me rachou a cabeça.
- 1233 V: Foi quando eu compreendi que te amava.
- 1234 V: Para que nos encontrámos, Mafalda, se os motivos da nossa separação continuam a
1235 existir?
- 1236 V: Tu és nobre, rica...
- 1237 V: Cala-te. Bem sabes que por ti renuncio a tudo. Se a nobreza e a fortuna servem
1238 d'embaraço, atiram-se as duas pela janela fora.
- 1239 V: Não, fechá janela! Eu não quero o teu sacrifício. As duas... Basta atirar uma só, a
1240 nobreza. Eu não sou int'resseiro.
- 1241 V: Meu Deus, o mano Simão.
- 1242 V: Disfarça e deixa o caso por minha conta.
- 1243 V: Mana, esse senhor já disse quem era?
- 1244 V: A Senhora Marquesa chegou agora mesmo.
- 1245 V: Então, deixe-m'apresentar-lhe um velho amigo.
- 1246 V: Conhecem-se?
- 1247 V: O Senhor Simplício Costa. É d'uma nobre família. A dos Costas.
- 1248 V: Costas do Castelo.
- 1249 V: Sei muito bem. É uma família numerosa e fidalga.
- 1250 V: Os Costas, dos quatro costados.
- 1251 V: Lembrei-me de o convidar pra nosso bibliotecário.
- 1252 V: E lembrou-se muito bem. Sabe que eu adoro os livros, as bibliotecas...
- 1253 V: Ah sim?
- 1254 V: E já agora, queria pedir-lhe um favor.
- 1255 V: A Marquesa manda.
- 1256 V: Era... se me ia procurar "Os Gatos".
- 1257 V: Ao saguão?
- 1258 V: Não. O livro do Fialho. "Os Gatos" de ler.
- 1259 V: Eu julguei que eram os "gatos" de miar!
- 1260 V: Seô Dona Mafalda, são horas.
- 1261 V: A bem dizer, já não preciso de remédios. Também pode levar isto. Tenho a impressão
1262 de que andei trint'anos pra trás. Belo como há trint'anos.
- 1263 V: Francamente, nunca percebi a razão por que não foste logo ver o André. Foi por lá
1264 estar a datilógrafa?
- 1265 V: Oh filha tu não percebes nada de psicologia. Querias então qu'eu fosse visitar o André
1266 quando ele delirava, pra ser corrida pela outra com a frase do costume: "O Senhor Doutor
1267 proibiu as visitas", qu'era o qu'ela me respondia pelo telefone.
- 1268 V: E é o que dirá agora pessoalmente?

O COSTA DO CASTELO

1269 V: Não. Agora tem que receber-me, quer queira quer não. Juro-te que essa menina mas
1270 vai pagar a menos de real. Hei-de (xxx) em público! Olá!

1271 V: Também isso é demais. Olha que a vingança é uma coisa muito feia.

1272 V: É...é, mas sabe muito bem.

1273 V: Todos me chamam perdida...Mas afinal quem perdeu...Perdeu... Ó Sor José, faz-me o
1274 favor, liga-me pra 47273. 7-3. Obrigado. Alguém perdeu... Perdeu... Ardeu... Morreu...
1275 Eu..."Eu"? Tá lá? Quem fala? Gruta do Fado? Aqui é Costa. Costa do Castelo. Sim. Tá
1276 bom? Olha, você faz-m'um favor e diz à Rosa Maria que lhe vou mandar hoje o outro
1277 fado. Sim. Estou a dar-lhe os últimos retoques. O último retoque. Justo. Não esquece?
1278 Muito obrigado. Adeus.

1279 V; Simplício... És tu... Como tudo isto me parece um sonho.

1280 V: Então a mim... Que almoço! Que charuto!

1281 V: Há quanto tempo eu não gozava esta ventura...

1282 V: Ai, Há quanto tempo eu não tomava bicarbonato...

1283 V: Que estás a escrever? Versos? És ainda o mesmo poeta. Deixa-me lê-los.

1284 V: Não têm importância. Era apenas um simples devaneio.

1285 V: "Todos me chamam perdida, "mas afinal quem perdeu o que há de melhor na vida não
1286 foi ninguém senão eu". Que vaporoso! Não podes negar que esta poesia foi inspirada por
1287 mim.

1288 V: Por ti? Mas não está lá "perdida"?

1289 V: E então? Eu não estive perdida durante trint'anos? "Mas afinal quem perdeu o que há
1290 de melhor na vida", que és tu, "fui eu". Pensas que não percebo?

1291 V: Sim, efetivamente...Quem perdeu o que eu achei?

1292 V: Estes não vês tu mais. Vão prò cofre das recordações.

1293 V: Mafaldazinha, não me desgraces. Isso é que eu não posso perder.

1294 V: Porquê?

1295 V: Porque não tenho outro e tenho que os passar a limpo.

1296 V: Não.

1297 V: Mas eu queria meter-lhe mais umas rosas. Eu sei que tu gostas tanto de flores.

1298 V: Então põe-lhe também uma borboleta a beijá-la. Borboleta, quem me dera. E tu, rosa
1299 de toucar. Para em plena Primavera te poder enfim beijar.

1300 V: Ai, que pena não estarmos ainda na Primavera.

1301 V: Está lá em baixo a Senhora Dona Isabel Castelar.

1302 V: Que maçada! Diga-lhe que... Espere. Não diga nada. Avise o Senhor André e o Senhor
1303 Dom Simão. Eu já lá vou.

1304 V: Sim, Senhora Marquesa.

1305 V: Esta agora! Mas que visita intempestiva.

1306 V: Algum credor?

1307 V: Ou quero dizer... Algum mercador?

1308 V: Não, é a Isabel de Castelar. Uma intriguista. Com certeza que não vem aqui por boa.

1309 V: E é nova ou velha?

1310 V: É nova. Uma ambiciosa que anda atrás da fortuna do André.

1311 V: Ah sim? Então, deixá comigo.

1312 V: Contigo?

O COSTA DO CASTELO

1313 V: Sim. Doravante estou aqui de sentinela, para resolver este e todos os problemas da
1314 família!

1315 V: De sentinela... Tal qual como Camões, poeta e soldado.

1316 V: Mas isto é espantoso, Firmino! Flores por toda a parte, o piano aberto, as janelas
1317 escancaradas.

1318 V: E ainda a Menina Isabel não viu nada. Desde que a Luisinha aqui entrou, esta casa
1319 levou uma grande volta.

1320 V: Ah sim, a enfermeira.

1321 V: E depois, o Senhor Costa.

1322 V: O Senhor Costa?

1323 V: Sim, menina, o Senhor Costa. O bibliotecário... Esse então, é formidável. Tem posto
1324 tudo isto a direito.

1325 V: Ah sim? Muito me contas, Firmino.

1326 V: A Senhora Dona Mafalda andou vinte anos para trás.

1327 V: Olá, Isabel.

1328 V: Então, André? Que foi isso? Como tu estás, coitado.

1329 V: Ainda muito fraco.

1330 V: Senta-te, senta-te.

1331 V: Obrigado.

1332 V: Eu já teria vindo ver-te há mais tempo se não fossem as "proibições do doutor".

1333 V: Isso não é pra nós.

1334 V: Estavas o que se chama bloqueado. Ou antes "sequestrado". É verdade, e a piquena?
1335 Ai o qu'eu me tenho rido com essa história. Uma verdadeira história da carochinha. Um
1336 príncipe a casar com uma pastora. Mas afinal onde está ela? Quero conhecer essa
1337 beldade.

1338 V: Pois vai já ter esse prazer. Foi ao meu quarto buscar cigarros.

1339 V: Ah! Também faz recadinhos?

1340 V: Faz, faz. Olha, aí a tens.

1341 V: A sua cigarreira, Senhor André.

1342 V: Obrigado.

1343 V: Minha senhora.

1344 V: Adeus, menina. Sabes? Precisas tomar ar. Amanhã venho buscar-te pra darmos uma
1345 volta no carro.

1346 V: Oh, muito obrigado. Mas ainda não tenho licença do médico.

1347 V: Então venh'eu tomar chá contigo.

1348 V: Também não posso. Justamente a essa hora estou eu de perna estendida. Não é?

1349 V: É, é.

1350 V: Que tem isso? O chá toma-se em qualquer posição.

1351 V: Olha, os chineses tomam-no de cócoras.

1352 V: Sim, mas eu ainda não posso fazer essas "chinesices".

1353 V: Ah, percebo. Tens medo qu'a tua enfermeira não goste. Mas ela por certo que não terá
1354 ciúmes.

1355 V: Eu?!

1356 V: Ó Isabel!

O COSTA DO CASTELO

- 1357 V: E além disso, tu bem sabes qu'eu tenho sobre ti direitos muito especiais.
- 1358 V: Tu faz favor não continuas?
- 1359 V: Está bem, pronto! Não digo mais nada. Não te exaltes que podes piorar. Credo.
- 1360 V: Com licença.
- 1361 V: Estás satisfeita, não?
- 1362 V: Satisfeita...Satisfeita, ainda não.
- 1363 V: Oh, olhá nossa Isabelinha.
- 1364 V: Senhor Marquesa.
- 1365 V: Então o que a traz por cá?
- 1366 V: Senhora Marquesa, trazem-m'aqui dois motivos muito importantes. O primeiro foi ver o
- 1367 nosso André, que está ótimo. Conhece-se que tem sido bem tratado.
- 1368 V: Pela enfermeira, é a minha opinião.
- 1369 V: Também?
- 1370 V: Deixe-me apresentar-lhe o Senhor Simplício Costa, o nosso novo bibliotecário. A
- 1371 Isabelinha Vila Chã.
- 1372 V: Costa? Parece-me já ter ouvido falar. Mas eu também conheço tantos Costas.
- 1373 V: Sim? Também eu conheço muitas vilas. Vila Pouca, Vila Verde, Vila Franca. Vila Chã,
- 1374 confesso que não conhecia.
- 1375 V: Mas eu sou Vila Chã "de" Castelar.
- 1376 V: Também eu sou Costa "de" o Castelo.
- 1377 V: Castelo, Castelar...
- 1378 V: Quem sabe se não serão parentes?
- 1379 V: Talvez. Conhece alguma família Castelar?
- 1380 V: Castelar? Castelar, só conheço as broas.
- 1381 V: As broas?
- 1382 V: Sim, as broas "de" Castelar. Quando são bem feitas, até têm "dom". Nunca provou?
- 1383 V: Perdão, trata-se dum apelido que vem d'antiga cavalaria!
- 1384 V: Também este vem d'antiga pastelaria.
- 1385 V: Mas dize-me cá. Qual é o outro motivo da tua visita?
- 1386 V: Ai, é verdade. Quaise m'esquecia. Venho convidá-los pra jantar na minha casa na
- 1387 próxima quinta-feira. Quero festejar condignamente o restabelecimento do nosso André.
- 1388 V: Bonito gesto.
- 1389 V: És muito amável.
- 1390 V: Espero que a isto não me dirás que não. E quero que vá a piquena que tão dedicada
- 1391 tem sido.
- 1392 V: Tem sido um amor. Não é verdade, Senhor Costa?
- 1393 V: Um verdadeiro amorzinho! Não desfazendo, é claro. Mas agora a sério, quer que a
- 1394 Luisinha vá?
- 1395 V: Evidentemente. Não podemos festejar a cura sem nos lembrarmos do remédio.
- 1396 V: Não é um jantar, é uma operação. Vai a marquesa, vai o doente, vai a farmácia...
- 1397 V: E vai o operador que é o senhor. Já agora fica também convidado o senhor Costa "de"
- 1398 o Castelo.
- 1399 V: Oh, minha senhora. E eu não serei lá "de" mais?
- 1400 V: O que mais me custa é a desilusão. Mas isto passa, Mã Rita. Leva tempo, mas passa.

O COSTA DO CASTELO

1401 V: Em má hora viemos pra esta casa.
1402 V: Também tu? Não chores, homem! Nós não fizemos escritura. Vamo-nos embora e
1403 acabou-se. Não penses mais nisso, piquena. Hoje mesmo vamos dormir à nossa casinha.
1404 V: Está bem, Mamã Rita. Mas antes ainda quero dizer duas palavras àquela senhora.
1405 V: Tem juízo, filha. Pensa no Senhor André.
1406 V: Não é o André que m'interessa agora, é o meu amor próprio. No fim de tudo, ele e ela
1407 estão a rir-se de mim.
1408 V: Não tens razão nenhuma pra falar assim do Senhor André.
1409 V: Talvez não tenha, mas prefiro habituar-me a essa ideia. E agora mesmo a tal menina
1410 Isabel vai saber quem eu sou!
1411 V: Seô Dona Isabel!
1412 V: Já sabe que vai jantar a minha casa na quinta-feira?
1413 V: Sim, mas eu queria dizer-lhe...
1414 V: Ai, a minha cabeça, então não me ia esquecendo da fotografia que trazia prò
1415 André.
1416 V: Sim, mas...
1417 V: A Luisinha que é um amorzinho é que vai fazer o favorzinho de lha entregar, sim?
1418 V: Eu?
1419 V: Tenho-a no meu carro. Venha comigo. Adeus, Firmino. Estás cada vez mais novo.
1420 Você perdoe-me, Luisinha, mas, se soubesse que você gostava do André, nunca teria tido
1421 a crueldade de lhe dizer que estávamos noivos.
1422 V: Mas quem lhe disse que gostava do Senhor André?
1423 V: Ah, não? Então tanto melhor para si. Tenha paciência... Entregue-a ao André, sim?
1424 V: Estou bonita, não é verdade?
1425 V: Não, pelo contrário. Acho-a tão feia tão detestável que nem tenho coragem de a levar
1426 ao Senhor André.
1427 V: Com licença!
1428 V: A Isabelinha ia que nem uma bicha.
1429 V: Pudera. O amigo Costa não a poupou.
1430 V: Não qu'eu percebi que a intenção dela era fazer pouco da Luisinha. Mesmo aquilo do
1431 jantar leva água no bico.
1432 V: Parece-lhe?
1433 V: Tenho a certeza. Devem estar lá todos os Vila Chãs e os "de" Castelar.
1434 Pr'amesquinharem a piquena!
1435 V: Capaz disso é ela.
1436 V: Sim, mas a brincadeira pode sair-lhe cara.
1437 V: Que é escândalo? Mas é justamente o que a Isabelinha quer. Não. O melhor é correr
1438 com ela antes que espalhe o veneno todo.
1439 V: Correr? É difícil. Seria necessário um pretexto.
1440 V: Sim? Lá por isso arranja-se.
1441 V: Mas como?
1442 V: Tenho um plano, mas por agora não me perguntem mais nada. Só lhes digo isto...
1443 Isabel, és minha!
1444 V: Ora viva!

O COSTA DO CASTELO

1445 V: Boa tarde.
1446 V: Boa tarde, Senhor Dom Simão.
1447 V: Então, que há?
1448 V: Não há nada, vamo-nos embora.
1449 V: O quê, vão-se embora?
1450 V: Sim. A casa está lá sozinha a encher-se de pó.
1451 V: E é por isso?
1452 V: E também porque assim, o meu negócio dos moinhos vai-se à vela.
1453 V: Mas o que quer isto dizer, Luisinha? Vão-se embora?
1454 V: Pois. A nossa missão nesta casa terminou. O Senhor André já está bom.
1455 V: Mau, mau, mau que aqui anda coisa.
1456 V: Não é só isso... Peço-lhe que diga à Seô Dona Mafalda e a todos desta casa que ficamos muito gratos pelo acolhimento que nos dispensaram. Adeus, Senhor Dom Simão.
1457 V: Mas isto não pode ser. Então vocês retiram-se assim sem mais nem menos?
1458 V: É verdade, Senhor Dom Simão. Tal e qual como viemos. Muito boa tarde.
1459 V: Até mais ver, Senhor Dom Simão.
1460 V: Então?
1461 V: Três quartos d'hora?
1462 V: Quem lá devia ter ido era eu!
1463 V: Também acho!
1464 V: Por favor, mana, pare um bocadinho. Parece um tigre numa jaula.
1465 V: Não m'irrite! Não m'irrite, senão vê mesmo um tigre, mas em liberdade! Então? Ainda lá não vem?
1466 V: Isso sim.
1467 V: Agora só faltava qu'ele lá ficasse também.
1468 V: Isso é qu'era um alívio. Pra mim, pròs vinhos e pròs presuntos.
1469 V: Não diga isso, mano! Que até parece impossível!
1470 V: Olhe o que parece impossível é eu consentir neste abuso. Afinal não tenho sido o Dom Simão! Tenho sido o Jerónimo Martins e Filhos.
1471 V: Lá vem ele!
1472 V: Ainda bem!
1473 V: Ainda mal, digo eu!
1474 V: E então?
1475 V: Nada a fazer.
1476 V: Ah!
1477 V: Mas disse-lhe que era eu que lhe pedia que viesse?
1478 V: Tudo inútil. Fechou-se no seu quarto e nem o Januário nem a Mamã Rita conseguiram que ao menos eu falasse. "Que não, que não e que não"... Está muito ressentida.
1479 V: Mas porquê?
1480 V: Ressentida? Não percebo!
1481 V: Percebo eu. Foi a bonita obra da menina Isabel.
1482 V: Então não há maneira de sairmos desta situação?
1483 V: Haver, há. Dêem-me carta branca, qu'eu meto tudo nos eixos.
1484 V: Carta branca?

O COSTA DO CASTELO

1489 V: E não quer mais nada?
1490 V: Cale-se, mano! Diga. Diga, meu amigo.
1491 V: Eu já respondo à carta. Quem lá vai agora à casa da Luisinha é o Senhor André.
1492 V: Eu? Não. Uma vez que ela não acedeu ao meu pedido, não insisto mais. Que demónio,
1493 eu também tenho o meu amor próprio. Rebaixar-me porquê? Que lhe fiz eu?
1494 V: Apoiado!
1495 V: O mano aqui não apoia nem desapoia. Ouve e cala.
1496 V: Apoiado.
1497 V: Tenho muita pena, Deus sabe, mas ela assim o quer. Desisto.
1498 V: Ah desiste? Então a Menina Isabelinha fica-se a rir? Ah, não. Quem vai dar uma lição a
1499 essa franganota sou eu.
1500 V: O senhor? Mas quem foi que lhe passou procuração?
1501 V: Ninguém. Procuro-a eu.
1502 V: E eu estou do seu lado.
1503 V: Eu já tinha percebido que o cavalheiro era um audacioso.
1504 V: E diz muito bem. A nobre estirpe dos Costas nunca voltou as ditas, fosse a quem
1505 fosse. Amanhã, a Luisinha vai receber-me, nem que tenha que meter forças motorizadas.
1506 V: Luisinha...
1507 V: Não insista, Mã Rita. Já lhe disse que não quero tornar a vê-lo.
1508 V: Mas o Senhor Costa nunca nos fez mal nenhum!
1509 V: Antes pelo contrário.
1510 V: Desejo falar com a Menina Luisinha. É do banco!
1511 V: Do banco? Quem é?
1512 V: Ora até que enfim àpanhei! E agora, Luisinha, tenha paciência, mas tem de ouvir-me.
1513 V: Então, é melhor entrar.
1514 V: Hein Sor Januário? Consegui ou não consegui?
1515 V: Você é o homem das Arábias!
1516 V: É levado da breca!
1517 V: Minha querida Luisinha...eu venho aqui...
1518 V: Eu calculo, Senhor Costa, mas desde já lhe digo que não vale a pena falarmos mais
1519 nesse assunto.
1520 V: Olhe, Luisinha, eu venho aqui, porque, acima de tudo, sou um homem de coração. Se
1521 soubesse a tristeza que vai naquela casa desde que a Luisinha de lá saiu... O pobre
1522 André nem parece o mesmo.
1523 V: Coitado.
1524 V: E eu sei que a Luisinha também sofre, sim, sofre, porque também gosta dele.
1525 V: Eu?! Gostei, sim. Gostei quando ele era o Daniel. Mas o André? Esse falso? Esse
1526 hipócrita?
1527 V: Bom, bom... Está-se mesmo a ver que não gosta.
1528 V: Mas nesse caso, não deve ter medo em voltar, não é?
1529 V: Não, não e não!
1530 V: Pra quê? Pra ter mais desilusões? Mais sofrimentos?
1531 V: Ora vamos, Luisinha...
1532 V: Não quero, já disse! Ninguém, ninguém me pode obrigar a ir vê-lo!

O COSTA DO CASTELO

1533 V: Posso eu, Luisinha.
1534 V: A Senhora Marquesa!
1535 V: Olhe. Aí a tem. E vem muito bonita!
1536 V: É simbólico. Quer dizer que o reinado dela vai acabar e mal. Ora aqui tem o rolinho.
1537 Quando eu fizer um sinal assim...As notas falsas.
1538 V: Sim, Senhor Costa.
1539 V: O...K. Luisinha! Luisinha! Estamos todos à espera. Que linda Julieta! O Romeu até vai
1540 ficar grogue.
1541 V: Ai! Senhor Costa, sinto-me tão nervosa.
1542 V: Coragem! A hora da vingança vai soar. E a Isabelinha também vai suar!
1543 V: Então, já estás curado da tua datilografia?
1544 V: Completamente curado. On revient toujours.
1545 V: E foi pra isto que o senhor quis que eu viesse?
1546 V: Calma, Julieta. Aquilo é a escada de corda, por onde o Romeu há-de subir à sua
1547 varanda. Minhas senhoras e meus senhores. A Senhora Dona Isabel de Vila Chã e
1548 Castelar, aqui presente, vai pela primeira vez fazer-se ouvir numa das suas famosas
1549 canções. Dá-me licença? Luisinha, venha, se faz favor. Pobre Maria Antonieta... Subiu ao
1550 cadafalso.
1551 V: Venha cá, Luisinha. É agora, prepare-se.
1552 V: Mas vou cantar assim, vestida de Julieta?
1553 V: Não se atrapalhe Luisinha, isso transforma-se já em Juliana. Olhe, isto pra baixo. Isto,
1554 pra cima. "Cantiga da rua".
1555 V: Então que me diz à minha ideia? Foi limpinho, hã? Mas então, que caras são estas?
1556 V: O quê? Não gostaram?
1557 V: Gostaram, gostaram! Agora venham comigo e a Senhora Marquesa também, faz o
1558 favor. Senhora Rita! Senhor Januário! Subam, subam! Depois da vitória, a paz. Falem,
1559 expliquem-se. Não há nada como uma boa explicação pra gente s'entender. Com licença.
1560 V: André, que louca, que louca qu'eu fui!
1561 V: Luisinha...
1562 V: Mas que vão eles fazer?
1563 V: A conferência dos dois, para a alegria dos quatro.
1564 V: Ai, Deus queira qu'eles s'entendam!
1565 V: Até que enfim!
1566 V: Que lindo par. Romeu e Julieta.
1567 V: Carmen e Dom José. Y olé!

A MENINA DA RÁDIO

1 V1 (M.G1.U) (off/on): Alô, alô. Confeitaria “Bijou da Estrela”. Especialidade em doce de
2 ginja, merengues, pudins e compota. É aqui que se fabricam as afamadas broas de noz e
3 os célebres rebuçados para a voz. Serviços para casamentos e batizados. Copos-d’água
4 aos domicílios.

5 V2(M.A1.U): Minha senhora?

6 VX: Quanto custa o quilo da bolacha Capitão?

7 V2(M.A1.U): Dezasseis escudos, minha senhora.

8 VX: Ah, então subiu?

9 V2(M.A1.U): Pois subiu, foi promovida. Também há vinte anos que estava no mesmo
10 posto. Ó quero dizer, no mesmo preço.

11 VX1: Então, faz-me favor, dê-me duzentas e cinquenta, sim?

12 V2(M.A1.U): Duzentas cinquenta? Sim, mia senhora. Um momento. Ó Fortunato!

13 V1 (M.G1.U): Lá vou, sô Lopes.

14 V2(M.A1.U): Cuidado com o peso. Ponha mais papel.

15 V1 (M.G1.U): Diga, sô Lopes.

16 V2(M.A1.U): Ond’ é que você estava metido?

17 V1 (M.G1.U): Fui lá dentro.

18 V2(M.A1.U): Tão lave as mãos e sirva aquela senhora.

19 V1 (M.G1.U): Sim, sô Lopes.

20 V2(M.A1.U): Ó Dona Maria, vá lá ‘cima buscar os quartos de marmelada.

21 VX2: Sim, senhor Lopes.

22 V3(F.A1.U): Está lá? Quê? Não oiço nada. Fale mais alto. Como? O senhor Piegas?

23 V4(M.A.U): O Piegas.

24 V3(F.A1.U): Cala-te.

25 V3(F.A1.U): Como? As canecas? Sim, sim. Sou eu própria. O quê? Se estou a cantar?

26 Isto é horrível. Um momento. Atende tu aqui.

27 V4(M.A.U): Não é a viúva, é o filho, é o viúvo filho. Quero dizer, é o filho da viúva. Não
28 senhor, não sou eu. É o Romão.

29 V3(F.A1.U): O Senhor. O senhor, sim.

30 VX3: Sô Dona Rosa.

31 V3(F.A1.U): Senhor Faria, vá ali defronte ao confeitiro e diga-lhe que ou se cala com
32 aquela sanfona ou eu chamo a polícia.

33 VX3: Eu, Senhora Dona Rosa? Peço-lhe desculpa, mas não me atrevo.

34 V3(F.A1.U): E é isto um homem.

35 VX3: Eu parece-me que sim.

36 V3(F.A1.U): Um homem e tem medo. Pois vou lá eu.

37 V4(M.A.U): A mãe? Não consinto.

38 V3(F.A1.U): Tira-te da minha frente. Eu lhe darei a filarmónica.

39 V3(F.A1.U): Onde está o dono desta casa?

40 V2(M.A1.U): Quié isto? Ai. A senhora Dona Rosa na minha casa. Mas a que devo a honra
41 da vossa visita? Uma cadeira pá Dona Rosa. Finalmente resolveu-se vir provar as minhas
42 especialidades. Temos agora um coco esplêndido. Umas trouxas fresquíssimas.

43 V3(F.A1.U): Basta! Deixe-se de graçolas. O senhor bem sabe o que aqui me traz.

44 V2(M.A1.U): Se não é doce...

A MENINA DA RÁDIO

45 V3(F.A1.U): Não. É amargo e bem amargo, porque se o senhor não cala esse maldito
46 aparelho, eu vou queixar-me à polícia.

47 V2(M.A1.U): Ah! Percebo. Já cá faltava. É o seu velho ódio ao que a vida tem de mais
48 belo. A música. E porque me agrada, a senhora detesta-a.

49 V3(F.A1.U): Pois detesto e ninguém me obrigará a ouvi-la. E muito menos o senhor.

50 V5(F.A1.U): Mas quié isto? O que aconteceu?

51 V2(M.A1.U): (O que há-de ser) É esta dama que quer tapar a boca ao progresso.

52 V5(F.A1.U): A quem?

53 V2(M.A1.U): Ao progresso.

54 V3(F.A1.U): Bonito progresso, não acham? O senhor está mas é doido varrido.
55 Transformar um bairro sério e sossegado num arraial onde ninguém se entende.

56 V2(M.A1.U): Ah, sim? Pois vou calar o aparelho. Não pra lhe fazer a vontade mas pra que
57 oiça melhor o que lhe quero dizer. Fortunato, feche o alto-falante.

58 V1 (M.G1.U): Sim, senhor Lopes.

59 V3(F.A1.U): Veja lá no que se mete.

60 V2(M.A1.U): Em primeiro lugar, o que a senhora é...é...

61 VX4: Torta, não tem?

62 V2(M.A1.U): Torta, isso mesmo. Tenho, minha senhora e da boa. Um momentinho.

63 V5(F.A1.U): Não discutam que parece mal.

64 V3(F.A1.U): Oh! Eu não tenho medo. Já agora também aproveito este minuto de silêncio
65 pra lhe responder à letra.

66 VX5: Quanto é qu' eu devo?

67 V2(M.A1.U): Seis escudos e cinquenta.

68 V2(M.A1.U): Comigo não faz a senhora farinha. Não, não e re-não.

69 V3(F.A1.U): O senhor não sabe o que diz.

70 V2(M.A1.U): Mas sei o que faço. O alto-falante é a guarda avançada. Sim, porque depois
71 havemos de ter uma estação de rádio, uma orquestra sinfónica, artistas de carne e osso e
72 tudo completamente novo. Jurei transformar a Estrela num bairro moderno independente
73 e ninguém me desviará do meu propósito.

74 V3(F.A1.U): Propósito? Despropósito, digo eu. Se lhe parece, transforme também a
75 Basílica num animatógrafo. É só o que falta.

76 V2(M.A1.U): Não, isso é demais. Mas transformarei em ultramoderno tudo quanto é velho
77 e cediço.

78 V3(F.A1.U): Sim? E porque não faz o mesmo aos seus pastéis?

79 V5(F.A1.U): Ó Senhô Dona Rosa, pelo amor de Deus, vá-se embora.

80 V3(F.A1.U): Tem razão. Não estou aqui bem. Isto não parece uma casa de comércio,
81 parece uma barraca de feira.

82 V2(M.A1.U): E o seu armazém um jazigo de família.

83 V3(F.A1.U): Mas onde há respeito e sossego e não esta musicata imprópria duma casa
84 séria.

85 V3(F.A1.U): Será possível?

86 V3(F.A1.U): Basta!

87 V4(M.A.U): Catrapuz! Dá capo!

88 V3(F.A1.U): Parece impossível. Música no meu armazém?

A MENINA DA RÁDIO

89 V4(M.A.U): Eu explico, minha mãe, eu explico.
90 V3(F.A1.U): Não me explique nada. Eu vi tudo. Com que então em vez de três
91 empregados tenho três filarmónicos. É espantoso. Se eu fosse um homem ficavam sem
92 concerto.
93 V4(M.A.U): Perdão, dá-me licença? Nós...
94 V3(F.A1.U): Nem mais uma palavra, Óscar.
95 V4(M.A.U): Mas oiça...
96 V3(F.A1.U): Não quero ouvir mais nada.Isto é a derrocada de todas as minhas ilusões.Um
97 sol-e-dó na Casa Viúva Gonçalves.
98 V4(M.A.U): E filho.
99 V3(F.A1.U): Pois é, justamente o filho que deveria manter aqui o exemplo do respeito e da
100 ordem, de quem está transformando uma casa séria e secular num reles botequim que
101 pra nada lhe faltar, até tem música.
102 V4(M.A.U): Mas a música é uma arte, mãe.
103 V3(F.A1.U): Oh! Também tu. A música é a arte d' adocicar os costumes.Mas a arte aqui é
104 vender presunto, conservas e azeite.Foi assim que o teu bisavô ali presente fez a sua
105 fortuna e que me conste, a única coisa que tocava era campainhas de porta.
106 V4(M.A.U): Tem razão. Mas a mãe sabe muito bem qu' eu não nasci prò comércio.O meu
107 ideal seria ser compositor.Reger as minhas músicas numa grande orquestra.Correr
108 mundo atrás do meu sonho.
109 V3(F.A1.U): Cala-te.Não faças estremecer de pavor os esqueletos dos teus
110 antepassados.Carnes ensacadas com música. Ah, não, Óscar. Aqui a pauta é a d'
111 Alfândega, a batuta é a caneta e as notas são as do banco.Lembra-te de que um dia hás
112 de ser chamado de ..., hás de ser chamado de...
113 V4(M.A.U): Posso atender?
114 V3(F.A1.U): Atende.
115 V4(M.A.U): Olá, como passou? Está boazinha?
116 V3(F.A1.U): Quem é?
117 V4(M.A.U): É um conhecimento.
118 V3(F.A1.U): Hum, conhecimento de saias.
119 V4(M.A.U): Não, de paio.É um conhecimento daquele embargo pra Luanda. O vapor sai
120 amanhã.
121 V3(F.A1.U): Pois é, e tu saís agora.
122 V4(M.A.U): Pois saio, vou lá levá-lo.Até já, não me demoro nada.
123 V3(F.A1.U): Velho Gonçalves, põe aqui os teus olhos.Que me dizes ao teu sucessor?
124 V4(M.A.U): Dá-me licença?
125 VX6: Entre, entre. Faça favor.
126 V4(M.A.U): Como passou? Está bem?
127 VX6: Mandeí-o chamar pra lhe dizer que a sua composição...
128 V4(M.A.U): Sim? E que tal?
129 VX6: Em princípio, agradou-me imenso.
130 V4(M.A.U): Ah sim?
131 VX6: É leve, bonita...No entanto, não é bem ainda o qu' eu desejava.
132 V4(M.A.U): Não? Ah!

A MENINA DA RÁDIO

133 VX6: Sabe, é pouco expressiva.
134 V4(M.A.U): Acha?
135 VX6: Mas tem remédio.
136 V4(M.A.U): Ah sim? E como?
137 VX6: Talvez se o senhor mudasse o andamento, modificasse a melodia, transformasse o
138 tom, substituísse... Como direi?
139 V4(M.A.U): Se fizesse outra nova.
140 VX6: Ora aí está. Isso então seria o ideal.E sobretudo mais leve.
141 V4(M.A.U): Mais quê?
142 VX6: Leve.
143 V4(M.A.U): Muito obrigado.
144 VX6: Ah mas não perc'a coragem. Lute que há de vencer.Lembre-se do grande Wagner
145 que acabou por triunfar.
146 V4(M.A.U): Depois de morto.
147 VX6: Sim. Mas conseguiu.
148 V4(M.A.U): Devia ter ficado muito contente. Bem. Vou ver se consigo o mesmo enquanto
149 estou vivo.
150 VX6: Bonne chance.
151 V4(M.A.U): Passe muito bem.
152 V6(F.G1.U): Ok.
153 VX7: Que é isto, meninas? Endoideceram?
154 V6(F.G1.U): É que já passa da hora, Dona Adélia.
155 VX7: É verdade. Podem sair.
156 VXXX: Boa tarde, Dona Adélia.
157 VX7: Boa tarde.
158 V4(M.A.U): É a Rôsinha. Não! É a Margarida. Ah não! É a Fifi. As mãos são da Fifi.
159 V6(F.G1.U)(F.G1.U): Toma qu' é ara teres juízo.
160 V4(M.A.U): Ah! És tu?
161 V6(F.G1.U): Sou eu, sou.Com qu' então Rosinha, Margarida, Fifi.
162 V4(M.A.U): Er'a brincar.
163 V6(F.G1.U): E porque não me foi esperar, seu Barba Azul?
164 V4(M.A.U): Não pude. O editor mandou-me chamar.
165 V6(F.G1.U): E então? Gostou da música?
166 V4(M.A.U): Muito. Chamou-me Wagner.
167 V6(F.G1.U): Wagner? Ulalá! E quando tenciona publicá-la?
168 V4(M.A.U): Depois d' eu morrer.Isto que tu aqui vês é a minha glória póstuma.
169 V6(F.G1.U): Que dizes tu? Isso é gripe.
170 V4(M.A.U): É verdade.
171 V6(F.G1.U): Deixa ver.
172 V4(M.A.U): O pulso?
173 V6(F.G1.U): Não, a música.
174 V6(F.G1.U): Ele tem razão.
175 V4(M.A.U): Também não gostas?
176 V6(F.G1.U): Falta-lhe uma coisa. À minha querida Geninha.

A MENINA DA RÁDIO

177 V4(M.A.U): Bonito. Agora é qu' eu não posso mostrar isto a ninguém.
178 V6(F.G1.U): Quê? Tens vergonha de dizer que foi a pensar em mim que a escreveste?
179 V4(M.A.U): Vergonha? Eu se quiser até lhe ponho o teu retrato. Olha.
180 V6(F.G1.U): Quê? Eu tenho essa cara?
181 V4(M.A.U): É cara da viúva Óscar Wagner.
182 V6(F.G1.U): Ui, tão tarde. Vamos que são horas.
183 V4(M.A.U): Espera. Tive uma inspiração.
184 V6(F.G1.U): Então faz isso em marcha.
185 V4(M.A.U): Em marcha?
186 V6(F.G1.U): Sim, a andar que estão à minha espera em casa.
187 V4(M.A.U): Espera. Então acerta o passo.Um, dois, três.
188 V6(F.G1.U): Boa tarde, paizinho.
189 V2(M.A1.U): Boa tarde.
190 V4(M.A.U): Boa tarde. Ora cá tem a sua filha.Fui buscá-la ao colégio, não fosse perder-se
191 pelo caminho.
192 V2(M.A1.U): Mais vale só que mal acompanhada.
193 V1 (M.G1.U): Boa tarde, menina Geninha.
194 V6(F.G1.U): 'deus, Fortunato.
195 V2(M.A1.U): 'deus, meu amor.
196 V2(M.A1.U): A propósito, não há por aí um bolinho prò seu futuro genro? É que ainda não
197 lanchei.
198 V2(M.A1.U): Não? Mau, mau, mau, mau.
199 V6(F.G1.U): Então não é um, é uma dúzia.
200 V4(M.A.U): Veja lá se lhe cai algum dentinho.
201 V1 (M.G1.U): Talvez queira uma cavaca.
202 V4(M.A.U): Não, não. Por estes é qu' eu dou o cavaquinho.São fios de ovos?
203 V2(M.A1.U): Não. São só fios. Ovos é apenas o cheiro.
204 V4(M.A.U): Sim?
205 V2(M.A1.U): E o cheiro é que vem pelos fios. Produzir mas poupar.
206 V2(M.A1.U): Ó minha senhora, Vossa Excelência manda.
207 V1 (M.G1.U): Não vai mais um?
208 V2(M.A1.U): Qu' é isso? Está você a of'recer mais um. Isto é Porto de Honra, é bodo aos
209 pobres?
210 V1 (M.G1.U): Como ele é seu futuro genro e futuro sócio...
211 V2(M.A1.U): Vai recebendo por conta dos lucros, não é?
212 V4(M.A.U): Não, obrigado, não quero mais.
213 V2(M.A1.U): Ah não queres mais? Então podes servir-te à vontade. Isto é uma questão de
214 disciplina.
215 V4(M.A.U): Não, não. Muito obrigado.Agora vou até ao armazém que a minha mãe deve
216 estar pior que uma bicha.
217 V2(M.A1.U): Bicha e de rabiar. Hoje morde-te com certeza.
218 V4(M.A.U): Oxalá. Seja o que Deus quiser, até logo.
219 V2(M.A1.U): Não te esqueças que às nove temos reunião na Sociedade Dramática.
220 V4(M.A.U): Não grite. S' ela ouve, então é que há drama com certeza.

A MENINA DA RÁDIO

221 V2(M.A1.U): És um medroso. Porqu' é que não lhe dizes francamente?
222 V4(M.A.U): É o que dizes. Nessa não caio eu.
223 V2(M.A1.U): Olha, e caiu.
224 V1 (M.G1.U): Pois caiu.
225 V2(M.A1.U): Mas há de levantar-se apesar do estado de decadência a que chegou. E
226 como? Perguntarão Vossas Excelências. E eu responderei. Transformando esta
227 agremiação velha, cediça e bolorenta num clube moderno, ilegante e
228 confortável, substituindo um grémio musical, antiquado e senil...
229 V1 (M.G1.U): Funil?
230 V2(M.A1.U): Cale-se. Num clube radiofónico jovem e robusto, de que aproveitarão e arte
231 e a indústria em geral e o comércio em particular.
232 VXXX: Bravo! Muito bem.
233 VXXX: Não apoiado.
234 V2(M.A1.U): E são Vossas Excelências, os maiores comerciantes deste bairro que não
235 apoiam.
236 VX7: Nós.
237 VX8: Nós.
238 V2(M.A1.U): Se desatam aos nós sem outra explicação, acabaremos por não nos
239 entender.
240 VX7: Peço a palavra. Em meu nome e dos meus colegas do Conselho Fiscal, protesto
241 energicamente contr'a destruição desta velha sociedade. Velha d' oitenta e cinco anos.
242 Pra em seu lugar se erguer uma coisa que não é nem deixa de ser e antes plo contrário,
243 não será mais aquilo que foi, pra ser outra coisa que a gente não quer que seja. Tenho
244 dito.
245 VX8: Apoiado.
246 VX: Ordem.
247 VX3: Não apoiado.
248 VX9: Não apoiado.
249 V2(M.A1.U): Mas oiçam, oiçam .O senhor Leitão é sem dúvida o mais poderoso
250 negociante de vinhos deste bairro.
251 V1 (M.G1.U): Ah! Isso é.
252 V2(M.A1.U): Portanto interessa-lhe anunciar os seus produtos pla rádio. Vinhos e licores
253 através do microfone. O senhor Salema é proprietário dum grande armazém de
254 mercearia. Ora o reclame do comércio por grosso ao microfone é muito mais fino. E que
255 agradável seria prò Senhor Silva, ouvir em casa o anúncio da sua salsicharia.
256 "Alô...Alô...Hoje não há carne e prà semana também não". Até o toucinho vindo plo ar
257 parece toucinho-do-céu.
258 V1 (M.G1.U): E é mesmo. T.S.F. toucinho sem febra.
259 V2(M.A1.U): E o senhor Sales da funerária teria tudo a ganhars e a propaganda da sua
260 agência fosse feita através da rádio.
261 VX10: Eu? Porquê?
262 V2(M.A1.U): Pois não seria muito mais eleganteentre um slow e uma valsa dizer aos
263 ouvintes: "Já pensou que há de falecer um dia? Porque não encomenda com

A MENINA DA RÁDIO

264 antecedência o seu funeral? Servir-se da Agência Sales, é ter de antemão a certeza de
265 levar um lindo enterro."
266 VX3: Muito bem.
267 VX9: Muito bem. Bravo.
268 VX10: Perdão, e as receitas?
269 V2(M.A1.U): As receitas continuam os médicos a passá-las.
270 VX10: Os médicos?
271 V2(M.A1.U): Ai, perdão, julguei qu' inda se referia à funerária. As receitas da rádio? Essas
272 vêm com os anúncios. Às pazadas. Aos montões.
273 VX10: E os programas?
274 V2(M.A1.U): Esse é o meu segredo mas vou desvendá-lo. Para vedeta e para principiar
275 temos a minha Geninha.
276 VX7: A sua filha?
277 V2(M.A1.U): Sim, a minha filha. Ah eu sou assim. Eu sacrifico tudo à minha ideia, até a
278 família. Depois, uma grande orquestra sinfónica.
279 V1 (M.G1.U): Sinfónica?
280 V2(M.A1.U): Sim, fónica. E dirigida plo meu futuro genro aqui presente. Esta agora? Então
281 o Óscar? Mas onde diabo se meteu ele?
282 V4(M.A.U): A esta hora o teu pai deve deitar faíscas por eu ter faltado à reunião.
283 V6(F.G1.U): Bem te podes esconder.O que vale é que está lá o Faria a substituir-te.
284 V4(M.A.U): Pois é, está a fazer o qu' eu "faria". Ao menos aqui trabalho.
285 V5(F.A1.U): Mas essas claras já estão em castelo?
286 V4(M.A.U): E em Castelo Branco.Se bato mais vão parar à fronteira.
287 V5(F.A1.U): Basta! Basta!
288 V4(M.A.U): E tu, queres que te ajude no doce de ginja?
289 V6(F.G1.U): Não, ajudas depois a comê-lo.
290 V4(M.A.U): Posso provar?
291 V6(F.G1.U): Tire a mão, seu guloso.
292 V4(M.A.U): Ah! Traidora.
293 V6(F.G1.U): Ózinha, defende-me.
294 V5(F.A1.U): Vamos, meninos, tenham juízo. Vá, segure aí nesse boião.Vamos pô-los a
295 esfriar. Pega tu naquele.
296 V6(F.G1.U): Pra onde vai isto?
297 V5(F.A1.U): Prà janela da saleta.
298 V4(M.A.U): Então, sig'a dança. Que cheirinho. Até amanhã, se Deus quiser. Pronto,
299 acabou-se a brincadeira. Vamos trabalhar.“Trabalhai, meus irmãos, que o trabalho”...
300 V6(F.G1.U): Trabalhar pra quê? Eu já sei a tua canção de cor.
301 V4(M.A.U): Ah, sim? Então vamos lá ver isso.
302 V7(M.A.U): Mas que pouca vergonha é esta?Ó lá de cima! Não ouve?
303 V4(M.A.U): Oh com a breca.
304 V6(F.G1.U): O que foi?
305 V4(M.A.U): Um sujeito qu' ia a passar apanhou um banho de ginja.
306 V6(F.G1.U): Oh, e agora?
307 V4(M.A.U): Olha, parece que gostou. Está a aplaudir.

A MENINA DA RÁDIO

308 V6(F.G1.U): É a chamar o guarda-nocturno.
309 VX12: Lá vai, lá vai.
310 V6(F.G1.U): Bonito.
311 V4(M.A.U): Fecha a janela a ver se escapamos.
312 V6(F.G1.U): Não qu' é pior.
313 V7(M.A.U): É aqui.
314 V5(F.A1.U): Quié isto? Geninha. Geninha. Quem é?
315 V7(M.A.U): Faça favor de abrir.
316 V5(F.A1.U): Um momento.
317 V5(F.A1.U): O que deseja?
318 V7(M.A.U): Desejo saber quem foi que fez esta bonita obra.
319 V5(F.A1.U): Ai! Quié isso?
320 V7(M.A.U): Não sei. O que quer quié caiu da sua janela.
321 V5(F.A1.U): Então é doce de ginja.
322 VX12: Sim, ele doce é.
323 V7(M.A.U): Pois é, mas estragou-me o casaco. E eu agora quero saber quem é que me
324 indemniza.
325 V5(F.A1.U): Nossa senhora! Mas ninguém teve culpa.
326 V7(M.A.U): Não sei, eu é que não posso ficar prejudicado.
327 VX11: Para mais é doce. Nunca mais sai.
328 V5(F.A1.U): E agora? Quer o senhor qu' eu lhe faça?
329 V7(M.A.U): Mas com a breca, nesta casa não há um homem?
330 V4(M.A.U): Há sim, senhor.
331 V7(M.A.U): Ora ainda bem.
332 V4(M.A.U): Então, que aconteceu?
333 V7(M.A.U): O que aconteceu está à vista, um casaco estragado.
334 V4(M.A.U): Não exageremos, é apenas um casaco sujo.
335 VX12: E bem sujo. É tudo doce.
336 V4(M.A.U): E se o senhor se demora aqui mais um bocadinho o guarda-nocturno limpa-
337 lho todo.
338 V7(M.A.U): Bem, bem, bem, já vi que estamos a perder tempo. O Sôr guarda, faz favor de
339 dar as providências necessárias.
340 VX12: Eu, as providências que posso dar é levar tudo prà esquadra.
341 V5(F.A1.U): Prà esquadra?
342]VX12: Vai vai!]
343]V4(M.A.U): Não, sôr guarda mais devagar. Prà esquadra? Porquê?
344 VX12: Prà esquadra, já disse.
345 V2(M.A1.U): Mas qu' é isto? Prà esquadra? Mas que foi isto aqui?
346 V7(M.A.U): Eu ia a passar.
347 VX12: E eu estava a dormir.
348 V2(M.A1.U): Fale cada um por sua vez. Fale o senhor que é autoridade.
349 VX12: Foi este senhor que apanhou com um frasco de ginja que caiu da sua janela.
350 V2(M.A1.U): Da minha janela? Mas quem é que prova?
351 VX12: Provei eu. É ginja autêntica. Ora veja.

A MENINA DA RÁDIO

352 V2(M.A1.U): Autêntica.
353 V7(M.A.U): Eu ia a passar, caiu o doce no casaco...
354 V2(M.A1.U): Perdão, mas que culpa temos nós que o senhor passasse quando o doce
355 caiu?
356 V7(M.A.U): Homessa.
357 V2(M.A1.U): E se fosse o contrário? S' o senhor caísse da janela quando o doce
358 passasse? Também podia ser.
359 V7(M.A.U): Deixemo-nos de fantasias.
360 V2(M.A1.U): Meu rico doce de ginja. Mal empregado.
361 VX12: É uma pena.
362 V7(M.A.U): Ó senhores, não tirem mais senão desaparece o corpo de delito.
363 VX12: Também é verdade. Bem, está tudo preso. Vamos embora.
364 V6(F.G1.U): Não, não, paizinho.A culpada fui eu.
365 V2(M.A1.U): Tu?
366 V7(M.A.U): A menina?
367 V6(F.G1.U): Fui eu que ia a fechar a janela, não reparei, o frasco tombou...Queira
368 desculpar, sim?
369 V2(M.A1.U): Dá-me licença, esta é a minha filha Geninha. Eu sou o pai.
370 V7(M.A.U): Muito prazer.
371 V6(F.G1.U): Como vê, aqui ninguém mais teve a culpa. Se alguém deve ir prà esquadra,
372 sou eu. Prenda-me, senhor guarda.
373 V4(M.A.U): Tu? Nesse caso, vou eu.
374 V7(M.A.U): Não, não! Perdão, não vai ninguém.
375 V2(M.A1.U): Não vai ninguém, é muito melhor.Ouviu, não vai ninguém. Boa noite, sim?
376 VX11: Bem, bem, Boa noite, meus senhores, não vai ninguém.
377 V6(F.G1.U): Boa noite.
378 V2(M.A1.U): Tenha a bondade de entrar.
379 V7(M.A.U): Eu, se tomei aquela atitude um pouco...
380 V2(M.A1.U): Malcriada, diga, não tenha acanhamento.
381 V7(M.A.U): Isso, isso. Não é pelo casaco. É o menos.O pior é que tenho de cantar na
382 Rádio Lisboa e confesso que não me posso apresentar assim.
383 V6(F.G1.U): Na Rádio Lisboa?
384 V7(M.A.U): Sim, faltam apenas dez minutos par'à Hora das Variedades e não sei como
385 resolver o problema.
386 V2(M.A1.U): O senhor canta na rádio?
387 V7(M.A.U): Sou o Fernando Verdial.
388 V2(M.A1.U): Como?
389 V4(M.A.U): O cantor da moda? Tenho muito gosto em conhecê-lo.
390 V7(M.A.U): Muito obrigado.
391 V2(M.A1.U): O grande Verdial.
392 V5(F.A1.U): Ai! Tem graça.
393 V7(M.A.U): Devem conhecer-me de nome.
394 V2(M.A1.U): De nome?Eu até o conheço pessoalmente d' ouvido. Uma cadeira prò
395 senhor Verdial. Com licença. Sai, sai daí.

A MENINA DA RÁDIO

396 V6(F.G1.U): O senhor Fernando Verdial em nossa casa.
397 V2(M.A1.U): (tem)a bondade de sentar-se.
398 V7(M.A.U): Muito obrigado.
399 V2(M.A1.U): Maria do ó, uma garrafa de vinho do Porto, uns bolos, um doce de ginja.
400 Não, não. Doce de ginja não tragas.
401 V7(M.A.U): Agradeço muito mas não tenho tempo. Eu Já estou a faltar.
402 V6(F.G1.U): O senhor Fernando Verdial. Parece impossível.E eu que gosto tanto de o
403 ouvir.
404 V7(M.A.U): Pois hoje, se arranjasse outro casaco, teria o maior prazer em cantar para si.
405 V6(F.G1.U): Muito obrigada.
406 V2(M.A1.U): Outro casaco?Ora espere. Ó Óscar, despe-te.
407 V4(M.A.U): Eu?
408 V2(M.A1.U): Despe-te, é como quem diz, empresta-lhe o teu. Deve servir-lhe.
409 V7(M.A.U): Sim, Se não se importa é uma solução.
410 V4(M.A.U): Tenho muito gosto.
411 V6(F.G1.U): E já agora vou ter o prazer de lhe limpar o seu.
412 V7(M.A.U): Por amor de Deus. Eu não quero que se incomode.
413 V2(M.A1.U): É justo. Quem suja, limpa. Já lá dizia o Flamarion.
414 V7(M.A.U): Ah! Mas está ótimo.
415 V2(M.A1.U): Deve 'tar uma luva , não tá? Uma Luva... quer quer dizer... Também há luvas
416 largas.
417 V7(M.A.U): Bem, se me dá licença. Amanhã volto pra fazer a troca.
418 V2(M.A1.U): Adeus, sôr Verdial. Uma casa às ordens. E desculpe.
419 V7(M.A.U): Ora essa. Eu até achei imensa graça.
420 V7(M.A.U): Nós, até amanhã.
421 V6(F.G1.U): Até amanhã.
422 V7(M.A.U): Muito boa noite.
423 Vxxx: Boa noite, senhor Verdial.
424 V7(M.A.U): Boa noite.
425 Vxxx: Boa noite.
426 V2(M.A1.U): Olha, chegaste atrasada. Não faz mal.À saúde do Senhor Verdial.
427 Vxxx: Bravo! Bravo!
428 V8(F.G1.U): E agora como vai ser isto?
429 VX12: Eu sei lá.
430 VX12: Estimados ouvintes, Teresa Valdemar acaba de cantar e muito bem a canção Noite
431 Tropical. Devia seguir-se agora o ás do microfone, Fernando Verdial, que Vossas
432 Excelências tão bem conhecem, mas aconteceu-lhe um percalço.
433 VX10: Um percalço?
434 VX11: Coitado. Que seria?
435 VX10: Ai! Naturalmente casou-se.
436 VX13: Pois é verdades. Um percalço. Constipou-se e perdeu a voz. Não se lhe entende
437 uma palavra. Está aqui presente ao meu lado e vai tentar dizer qualquer coisa. Vá, fale.
438 VX14: Mas como eu estou da minha vista. Não vejo o rapaz.
439 VX15: Nem eu, mana.

A MENINA DA RÁDIO

440 VX12: Então, diga qualquer coisa. Não ouviram nada com certeza. Nem eu, está
441 completamente afônico, a fazer-me sinais para que peça desculpa a Vossas Excelências.
442 VX14: depressa...depressa.
443 V7(M.A.U): Boa noite.
444 VX12: (Parece que está melhorzinho.) Tomou agora uma pastilha e vai falar.
445 V7(M.A.U): Minhas senhoras e meus senhores. Muito boa noite. Antes de mais nada,
446 muito e muito obrigado pelas cento e cinquenta cartas que me enviaram esta semana. E
447 para lhes provar o meu reconhecimento, vou-lhes cantar a canção que teve maior número
448 de pedidos e que se intitula "No azul do céu".
449 V2(M.A1.U): Sim, senhor. Que dizes tu a isto, hã?
450 V4(M.A.U): Não é mau. Escapa.
451 V2(M.A1.U): Escapa? Schippa digo eu e não é favor.
452 V5(F.A1.U): Não façam barulho.
453 V6(F.G1.U): Parece um sonho.
454 V5(F.A1.U): Parece mas é bruxedo. Sume-te.
455 V2(M.A1.U): Eu já estou a ver a cara do Leitão dos Vinhos, quando a Rádio Clube da
456 Estrela tiver uma vedeta como esta.
457 V6(F.G1.U): Agora por isso, o que foi a reunião da sociedade?
458 V2(M.A1.U): O terramoto de 1756.
459 V5(F.A1.U): 1755.
460 V2(M.A1.U): Qual? Foi maior, por isso é quié de 56. Levantaram-se todos em peso contra
461 mim, principalmente o Leitão, o Sales e o Salema. Mas eu sozinho esmaguei-os a todos
462 por unanimidade.
463 V4(M.A.U): E depois?
464 V6(F.G1.U): Concordaram?
465 V2(M.A1.U): Não, mas isso não interessa. O que lhes posso garantir é que o Rádio Clube
466 da Estrela será dentro em pouco uma autêntica realidade.
467 V4(M.A.U): E nós as duas vedetas com o nome assim deste tamanho, nos jornais. Óscar
468 Gonçalves, o célebre compositor. Maria Eugénia, a Menina da Rádio.
469 V6(F.G1.U): Eu, a cantar ao microfone.
470 V4(M.A.U): E eu a compor.
471 V2(M.A1.U): E eu a descompor aqueles botas-de-elástico. Aí, seus analfabetos.
472 Analfabetos não, Analfarrádios.
473 V5(F.A1.U): Senhora do Carmo, parece que estão malucos.
474 V6(F.G1.U): Será o dia mais feliz da minha vida.
475 V4(M.A.U): Da tua, não. Da nossa porque nessa altura já estaremos casados.
476 V5(F.A1.U): Bem, bem, então nessa altura é que se beijam.
477 V2(M.A1.U): Nessa altura gozo eu o meu triunfo. É a hora da minha vingança. Tem graça
478 que também é hora de a gente se deitar. Minhas senhoras e meus senhores. Muito boas
479 noites.
480 V4(M.A.U): Muito boa noite.
481 V6(F.G1.U): Boa noite.
482 V5(F.A1.U): Boa noite.
483 V4(M.A.U): Boa noite.

A MENINA DA RÁDIO

484 V2(M.A1.U): Boa noite.
485 V8(F.G1.U): Ora vamos a saber. Quem é esta Geninha?
486 V7(M.A.U): Qual Geninha?
487 V8(F.G1.U): Não te faças (xxx). A Geninha a quem dedicaste a canção.
488 V7(M.A.U): Eu sei lá, filha.
489 V8(F.G1.U): Não sabes e estava na tua algibeira?
490 V7(M.A.U): Mais esta algibeira não é minha justamente porque o casaco não é meu.
491 V8(F.G1.U): Se te parece diz também que tu não és tu. É só o que falta. Ao menos
492 arranja uma mentira em qu' eu possa fingir que acredito.
493 V7(M.A.U): Queres a verdade?
494 V8(F.G1.U): Tu sabes lá falar verdade.
495 V7(M.A.U): Este casaco é emprestado porque o meu apanhou um banho de compota de
496 ginja.
497 V8(F.G1.U): Ó Filho, se isso da compota é pra me fazer a boca doce, não pega.
498 V7(M.A.U): E essa música deve pertencer ao dono do casaco. Ora aí tens.
499 V8(F.G1.U): Mas olha, tu imaginas qu' eu que sou parva e que como essa história do
500 casaco, da música e do doce de ginja?
501 V7(M.A.U): Mas porque não filha?
502 V8(F.G1.U): Oh filho, foste caçado e agora queres adormecer-me co' a primeira historieta
503 que te veio à cabeça. Para cá vens tu de carrinho.
504 V7(M.A.U): Ó Teresinha, palavra d' honra.
505 V8(F.G1.U): Palavra d' honra? Então é que é mentira com certeza. Intrujão.
506 V7(M.A.U): Desta vez juro que não sou.
507 V8(F.G1.U): É como te digo. Geninha. Ora deixa estar qu' eu saberei quem é essa
508 prenda. Não é porque tenha ciúmes.
509 V7(M.A.U): Pois não, filha.
510 V8(F.G1.U): Para isso era preciso qu' eu te ligasse alguma importância.
511 V7(M.A.U): Pois sim, então não ligués.
512 V8(F.G1.U): E não ligo mesmo. Ai, não! Não! Escusas de subir. Estou farta d' aturar as
513 tuas aldrabices.
514 V7(M.A.U): Mas ouve...
515 V8(F.G1.U): Não quero ouvir mais nada. Vá lá prà menina da música.
516 VX13: Para onde vamos, senhor Fernandes?
517 V7(M.A.U): Para Rilhafoles, mas depressa.
518 V1 (M.G1.U): Bom dia.
519 VX14: Bom dia. Entre, senhor Fortunato.
520 V1 (M.G1.U): Com licença.
521 VX14: A senhor Dona Rosa vem já.
522 V3(F.A1.U): Bom dia.
523 V1 (M.G1.U): Bom dia, senhora D. Rosa. Passou bem?
524 V3(F.A1.U): Bem, obrigada. Sente-se, sente-se.
525 V1 (M.G1.U): Com sua licença.
526 V3(F.A1.U): Então, que novidades há?
527 V1 (M.G1.U): Novidades, há muitas e boas.

A MENINA DA RÁDIO

528 V3(F.A1.U): Fale, fale sem receio. Estamos sós.
529 V1 (M.G1.U): A senhora Dona Rosa compreende. Se o senhor Lopes sabe, lá se me vai o
530 emprego. E agora é agarrá-lo.
531 V3(F.A1.U): Homem, não tenha medo. Se a porta da confeitaria se lhe fechar, abre-se-lhe
532 a do meu armazém. O senhor já sabe que comigo não perde nada.
533 V1 (M.G1.U): Muito obrigado.
534 V3(F.A1.U): Conte, conte.
535 V1 (M.G1.U): Eu não sou de bisbilhotices, mas a senhora Dona Rosa não calcula o que
536 aquilo foi. Aquele homem é o diabo. A certa altura, envolveram-se os corpos.
537 V3(F.A1.U): Envolveram-se os corpos?
538 V1 (M.G1.U): Sim, os corpos gerentes. Dum lado o senhor Lopes, do outro o Leitão dos
539 vinhos. Parecia um combate de boxe.
540 V3(F.A1.U): E depois? E depois?
541 V1 (M.G1.U): Depois acabou o senhor Lopes por ganhar aos pontos.
542 V3(F.A1.U): Hein? Não me diga isso. Mas então que resolveram aqueles idiotas?
543 V1 (M.G1.U): Resolveram deixá-lo fazer uma emissão de experiência pra ver como é.
544 V3(F.A1.U): Então sempre levou a sua avante? E eles?
545 V1 (M.G1.U): O Leitão parecia um tigre. Até marinhava pelas paredes. E disse que no
546 caso da tal experiência falhar não só pediria a sua demissão como exigiria o pagamento
547 de tudo quanto a sociedade lhe deve.
548 V3(F.A1.U): Aí, valente. É cá dos meus. E deve-lhe muito, a sociedade?
549 V1 (M.G1.U): Creio qu' é uma continha calada. Como sabe é ele que fornece pra lá tudo.
550 V3(F.A1.U): Esse já não o larga. É assim. Agora é que o pasteleiro vai ver uma bruxa.
551 V1 (M.G1.U): Olá. Tão certo como eu estou a ver a Dona Rosa.
552 V3(F.A1.U): Mas quê, há mais alguma coisa?
553 V1 (M.G1.U): Há. O Leitão jurou que ou lhe pagavam a dívida, ó lhes fazia uma penhora.
554 V3(F.A1.U): Uma penhora. Que bela ideia. Corta-se o mal pela raiz. Aí, grande Leitão. Ah,
555 nesse caso, está tudo a correr bem.
556 V1 (M.G1.U): Esplendidamente. Mas há uma coisa que me preocupa.
557 V3(F.A1.U): O que é? Diga.
558 V1 (M.G1.U): É que o senhor Lopes quer à viva força que eu seja o locutor da tal emissão
559 de experiência.
560 V3(F.A1.U): Locutor? Quem? Você? Mas isso é magnífico. Esplêndido.
561 V1 (M.G1.U): Acha?
562 V3(F.A1.U): Aceite, aceite e não olhe pra trás. Fortunato, vai ser o instrumento da minha
563 vingança. Pobre Lopes. Deste-me a corda pra eu te enforcar.
564 V1 (M.G1.U): Estimados ouvintes. Vamos dar começo à nossa emissão.
565 VX15: Bom dia.
566 V1 (M.G1.U): Bom dia.
567 VX15: A como são estes bolos?
568 V1 (M.G1.U): Quais?
569 VX15: Os daqui.
570 V1 (M.G1.U): Daqui? Daqui fala Rádio Clube da Estrela.
571 VX15: Parece que é maluco.

A MENINA DA RÁDIO

572 V1 (M.G1.U): Tenho a honra de lhes apresentar o célebre cantor que pela primeira vez
573 vem ao nosso microfone, Fernando Verdial.
574 V7(M.A.U): Faz favor.
575 V1 (M.G1.U): Que deseja?
576 V7(M.A.U): Falar ao senhor Lopes.
577 V1 (M.G1.U): Vai falar o senhor Lopes. Perdão.
578 V1 (M.G1.U): Ó sôr Lopes.
579 V2(M.A1.U): O que é?
580 V1 (M.G1.U): 'tão aqui à sua procura.
581 V2(M.A1.U): Já lá vou.
582 V1 (M.G1.U): E as mademouseis?
583 VX15: Dois cocos e um cake.
584 V1 (M.G1.U): Muito bem. Eu... Faça favor... A menina, é cake ou coco?
585 VX16: Coco.
586 V1 (M.G1.U): Coco. A menina é cake.
587 V2(M.A1.U): Olha quem ele é. Então como está o meu nobre amigo?
588 V7(M.A.U): Bem, muito obrigado.
589 V2(M.A1.U): O que o traz por cá?
590 V7(M.A.U): Venho buscar o meu casaco e devolver este que tiveram a amabilidade de me
591 emprestar.
592 V2(M.A1.U): Sim, o casaquinho. Ó Geninha.
593 V1 (M.G1.U): Casaquinho...
594 V2(M.A1.U): Está aqui o senhor Fernando.
595 V6(F.G1.U): Desço já.
596 VX17: Dê-me uma dúzia de merengues.
597 V1 (M.G1.U): Uma dúzia de casacos? Oh desculpe. De merengues. Pois não.
598 V6(F.G1.U): Bom dia.
599 V1 (M.G1.U): Muito bom dia.
600 V6(F.G1.U): Ora aqui tem o seu casaquinho.Fui eu própria que o limpei e passei a ferro.
601 V7(M.A.U): É uma grande honra para ele mas muito maior para mim.
602 V6(F.G1.U): Desculpe se fui indiscreta mas tive de lhe mexer nas algibeiras.O que vale é
603 que tinha cá dentro alguém a guardá-las.
604 V8(F.G1.U): Ah, sim... e...É uma artista estrangeira que esteve aqui de passagem pr'
605 América. Pois, agradeço-lhe muito e peço desculpa.
606 V6(F.G1.U): Então, quer levá-lo assim? Era o que faltava. Ó Fortunato, embrulha aí este
607 casaco.
608 V1 (M.G1.U): Pois não. Com todo o gosto. Dá-me licença?
609 VX17: Ora essa.
610 V1 (M.G1.U): Com licença.
611 V2(M.A1.U): Um embrulhinho bem feito. Que pareça um pão-de-ló. Que neste caso seria
612 um pão de Lopes.
613 VX17: Ai, os meus merengues.
614 V2(M.A1.U): É bonito, não é? E agora?
615 V7(M.A.U): Este casaco tem queda prò doce.

A MENINA DA RÁDIO

616 V6(F.G1.U): Parece que sim.
617 V2(M.A1.U): Seu estúpido. Fê-la bonita. Já sabe que tem que pagar o casaco e os
618 merengues.
619 V7(M.A.U): O casaco não vale a pena, senhor Lopes.
620 V2(M.A1.U): Não? Então paga os merengues. Paga-os e come-os, que 'inda é pior. Olhe
621 pra isto.
622 V1 (M.G1.U): Isso raspa-se.
623 V2(M.A1.U): Você é que se raspa já daqui pra fora senão ainda faço alguma asneira.
624 V7(M.A.U): Não tem importância, senhor Lopes.
625 V2(M.A1.U): Importância tem, era uma dúzia. Ficaram onze.
626 V6(F.G1.U): Vai ter o trabalho de cá voltar mais uma vez.
627 V7(M.A.U): É caso para agradecer ao seu empregado.
628 V2(M.A1.U): E paga também a benzina. Paga e bebe-a. Desculpe, senhor Fernando.
629 V7(M.A.U): Ah, não diga mais nada. Até amanhã.
630 V2(M.A1.U): Até amanhã.
631 V7(M.A.U): Adeus e não se preocupe com o casaco.
632 V6(F.G1.U): Parece que não quer sair cá de casa.
633 V7(M.A.U): Pudera, tratado a doce de ginja e merengues. Até eu.
634 VX7: Jogue, homem. Você parece que não está aqui.
635 VX8: Olhe a bem dizer, ainda estava a pensar no traulha do Lopes.
636 VX9: Aquilo é que tem um palavreado.
637 VX7: Não me falem nesse patife nem na sociedade qu'eu até vejo tudo à riscas.
638 VX8: Olha que é copas.
639 VX7: Eu não digo? Aquele ladrão dá-me volta ao miolo. Ah mas se lhe puder ser bom,
640 tem-me à perna. Olá.
641 VX9: E duques. Comigo é logo à bolacha.
642 VX8: Pois eu já lá tenho uma farinheira reservada que é um mimo. Aquilo para um
643 sarrabulho não há melhor.
644 VX10: Isso. Tratem-lhe da saúde que o resto forneço eu. Mandei-lhe fazer uma urna toda
645 em pau-santo que é...
646 VX8: É capaz de ser ele.
647 VX7: Não me diga isso que mesmo daqui faço uma asneira.
648 VX7: Qu' é que você quer? Ah desculpe. Senhô Dona Rosa. Como está Vossa
649 Excelência, minha senhora?
650 V3(F.A1.U): Ah, é o senhor Leitão? Não faz mal, está desculpado. Diga-me uma coisa,
651 recebeu a circular daquele troca-tintas?
652 VX7: Recebi e respondi-lhe à letra. Como a senhora sabe, eu sou bruto. Agora faça uma
653 ideia.
654 V3(F.A1.U): Calculo, calculo. Lembre-se de qu' ele é um inimigo da sociedade. Se for
655 preciso, leilão, penhora e tudo.
656 VX7: A senhora ainda o há-de ver sem camisa.
657 V3(F.A1.U): Sem camisa? Ai! Credo! Deus me livre. Isso também não. Mas que nos deixe
658 em paz e vá prà loja fazer pastéis, ou ele imagina que tudo são trouxas?

A MENINA DA RÁDIO

659 VX7: Esteja descansada, senhô Dona Rosa. Deixe-o fazer a tal experiência que depois
660 falaremos. Se ele não mas paga, eu seja cão.
661 V3(F.A1.U): Muito bem. Assim é quié. Se for preciso dinheiro, já sabe, conte comigo.
662 VX7: Pois não, senhô Dona Rosa. Desta é que' ele não escapa.
663 V2(M.A1.U): Quer dizer que tudo isto adere ao movimento? A vitória é nossa.
664 V5(F.A1.U): Com certeza.
665 VX: Pois é.
666 V6(F.G1.U): Deve ser o Faria. Entre, entre, senhor Faria.
667 VX3: Ora então, muito boa noite.
668 V6(F.G1.U): Boa noite.
669 VXXX: Boa noite.
670 V2(M.A1.U): Venha cá, senhor Faria. Sente-se aqui que temos muito que mexer.
671 VX3: São as respostas às circulares?
672 V2(M.A1.U): É o que está vendo. Ora o senhor faz as descargas e aqui o piqueno vai
673 assentando na lista. Ah, deixe apresentar-lhe o meu afilhado Zéquinha que veio passar as
674 férias comigo. E também sabe música.
675 V12: Sou o chefe da banda do colégio.
676 VX3: Ah sim? Muito prazer.
677 V2(M.A1.U): Tu vai lendo as cartas.
678 V1 (M.G1.U): 'tá aqui uma da senhô Dona Rosa.
679 V2(M.A1.U): Ó diabo. Cautela que deve ser explosiva. Leia lá.
680 V1 (M.G1.U): Não sei se deva.
681 V2(M.A1.U): Leia.
682 V1 (M.G1.U): "Senhor Cipriano Lopes. Devolvo incluso a circular. Como o Carnaval ainda
683 vem longe, deixe-se de fantasias e tenha juízo pôque já tem idade para isso. Sem mais,
684 Rosa Gonçalves."
685 V2(M.A1.U): Deixe cá ver que a essa respondo eu.
686 Vx4: Não faça caso.
687 V2(M.A1.U): Tiro-lhe o sono durante 15 dias. Olá.
688 V6(F.G1.U): O vidraceiro e a farmácia também aprovam.
689 V2(M.A1.U): É o comércio em peso. Belo, siga a dança.
690 V4(M.A.U): Uma carta do Leitão dos Vinhos.
691 V6(F.G1.U): Do Leitão?
692 V2(M.A1.U): Lê.
693 V4(M.A.U): Não posso. Leia pra si.
694 V2(M.A1.U): "Prà pastelaria... mais prà telefonia." Ordinário! Também, dum Leitão tinha
695 que sair porcaria.
696 Vx4: Descarrego?
697 V2(M.A1.U): Não, aponte ma não descarregue.
698 V6(F.G1.U): Oiçam a resposta da minha professora.
699 V5(F.A1.U): Da Dona Adélia? Que diz?
700 V1 (M.G1.U): Chiu! Silêncio.
701 V6(F.G1.U): É muito gentil. "Excelentíssimo Senhor Cipriano Lopes, acho a ideia do Rádio
702 Clube da Estrela cheia d' originalidadee digna dum alto espírito. "

A MENINA DA RÁDIO

703 V2(M.A1.U): Essa senhora é muito inteligente. E conhece-me.
704 V6(F.G1.U): "Ficando à disposição de Vossa Excelência as salas do meu colégio para
705 qualquer gênero de espectáculo que Vossa Excelência deseje realizar. "
706 V4(M.A.U): Que dizem a isto?
707 VX3: Esplêndido.
708 V5(F.A1.U): Colossal.
709 VX4: Maravilhoso.
710 V2(M.A1.U): As salas do colégio. Isto é espampanante.
711 V4(M.A.U): Proponho um voto de louvor pra senhora Dona Adélia.
712 V1 (M.G1.U): E por aclamação.
713 V2(M.A1.U): Sim, senhor.
714 V2(M.A1.U): Quem é a seguir?
715 VX3: O Óscar e a menina Geninha.
716 V2(M.A1.U): Vamos, meninos. A seguir são vocês.
717 V4(M.A.U): Estamos prontos.
718 V2(M.A1.U): Alma nessas notas, hã?
719 V6(F.G1.U): E o Fortunato, pra nos anunciar.
720 V4(M.A.U): É verdade, ainda não o vi.
721 V2(M.A1.U): Mas onde diabo se meteria aquele idiota?
722 V1 (M.G1.U): Está lá? Daqui fal' a Estrela. Ai! O rádio, o Clube. Não posso, Dona Rosa.
723 Todo eu sou nervos.
724 V3(F.A1.U): Qual nervos, qual carapuça. Encha-se de coragem.
725 V1 (M.G1.U): Tou quase cheio mas não vou lá da garganta.
726 V3(F.A1.U): Faça um esforço. Isto está quase.Beba mais uma pinguinha.
727 V1 (M.G1.U): Isto é forte. Quatro cavalos. Daqui rádio uísque da Estrela.
728 V3(F.A1.U): Pronto, aqui tem. Agora faça o que eu lhe disse e conte comigo.
729 V1 (M.G1.U): Sim, senhora Dona Estrela, ou Dona Rosa.
730 V3(F.A1.U): Vá e não se atrapalhe.
731 V1 (M.G1.U): Atrapalhar-me, eu? Com o microfone?Vai ouvir o que lhe vou dizer ali, cara
732 a cara.
733 V3(F.A1.U): Vá. Vá.
734 V1 (M.G1.U): E firme como um rochedo.
735 VX10: Sim, senhor. O patife do Lopes está a sair-se bem da coisa.
736 V1 (M.G1.U): Estimados ouvintes, bebam só o afamado. Afamado ou abafado? O abafado
737 uísque da marca quatro cavalos.
738 V2(M.A1.U): Ora até qu' enfim. Vamos qu' é a sua vez.
739 V1 (M.G1.U): Ah senhor Lopes, eu nem sinto as pernas.
740 V2(M.A1.U): Mas você vai falar com as pernas ou com a língua?
741 V1 (M.G1.U): Sei lá. Eu... Tanto me treme uma coisa como a outra.
742 V2(M.A1.U): Não esfrie que isto está a correr bem, homem.
743 V1 (M.G1.U): Já provaram os vinhos da marca Leão? Perdão, não. Leitão Limitada? São
744 as melhores águas laxativas do bairro. Funerais pra todos os preços,brancos ou tintos em
745 garrações.
746 VX15: Que diz ele?

A MENINA DA RÁDIO

747 VX16: Não percebo nada.
748 V1 (M.G1.U): Pérola de Ceilão. Chá, café, drogas e tintas. Encarrega-se de
749 transladações. Biscoitos e epitáfios. Coroas e frutas cristalizadas. Pérola de Ceilão.
750 VX10: Hein? Vocês estão a ouvir?
751 VX9: Isto é de propósito para desacreditar o comércio local.
752 VX7: Eu racho-o.
753 V1 (M.G1.U): A Funerária da Estrela.
754 VX8: Agora é com você.
755 V1 (M.G1.U): A alegria das famílias. Carnes ensacadas. Brindes aos fregueses. Mandam-
756 se amostras aos domicílios.
757 VX10: Eu vou-te partir a cara, grande patife.
758 VX7: Patife, desta vez vais pagar-mas todas. Está lá?
759 VX9: É prà polícia?
760 VX7: Não, é prò meu advogado. Está lá?
761 V2(M.A1.U): Saia daqui, seu melcatrefe.
762 V1 (M.G1.U): O quê, não fui bem?
763 V2(M.A1.U): Bem...Estragou tudo, seu palerma.
764 V1 (M.G1.U): Mas eles riem.
765 V2(M.A1.U): Olhe qu' eu mordo-o. Caros ouvintes. Minhas senhoras e meus senhores,
766 atenção. Perdão mas eu vou explicar. Eu vou explicar. O locutor teve um curto-circuito e
767 trocou os fios. Foi uma mistura d' ondas compridas com curtas e deu palavras cruzadas.
768 Perdão! Tomem os seus lugares que a emissão vai continuar. Ordem, peço ordem.
769 Estimados ouvintes, gentis auditores.
770 V2(M.A1.U): O quíe que você disse? O quê?
771 V: O que foi, paizinho?
772 V2(M.A1.U): Minhas senhoras e meus senhores,o futuro Rádio Clube da Estrela está de
773 luto.A sede da Sociedade Recreio Dramático Musical acaba de ser selada e vai-lhe ser
774 feita uma penhora. Venceram os botas-de-elástico.
775 V2(M.A1.U): Convoquei esta reunião magna para averiguar as causas da nossa tragédia
776 de ontem.
777 V4(M.A.U): Tragédia, não. Até aos anúncios não podia correr melhor.
778 V2(M.A1.U): Você ouviu, seu Fortunato? Até aos anúncios.Portanto a responsabilidade é
779 sua.
780 V1 (M.G1.U): Perdão, sôr Lopes mas eu li o que lá estava e todos perceberam.
781 V2(M.A1.U): Infelizmente. Antes não tivessem percebido. Misturar vinhos com azeites e
782 defuntos com presuntos. Por sua causa o salame...o salame...
783 V2(M.A1.U): O Salema and' à minha procura c' um cacete.
784 VX3: Um cacete?
785 V2(M.A1.U): E que cacete. Partido aos bocadinhos dava pra sustentar um gasogénio.
786 V5(F.A1.U): Hi, Jesus!
787 VX3: E s' ele o apanha, senhor Lopes?
788 V2(M.A1.U): Se ele me apanha quem apanha sou eu.
789 V4(M.A.U): Esse deixe-o comigo.
790 V2(M.A1.U): Pois deixo, que remédio tenho eu.

A MENINA DA RÁDIO

791 VX4: Espera, ele estava ali defronte quando eu entrei.
792 V6(F.G1.U): Ai meu Deus.
793 V2(M.A1.U): O Salema? Bonito. Só posso sair amanhã. E você...
794 V1 (M.G1.U): Eu saio hoje.
795 V2(M.A1.U): Não é nada disso. Você, ond' é que foi buscar aqueles linguados?
796 V1 (M.G1.U): Linguado?
797 V2(M.A1.U): Sim, os anúncios.
798 V1 (M.G1.U): Não me lembro, senhor Lopes. Pois a culpa não foi minha. Foi do uísque.
799 VX3: Mas quem o mandou beber?
800 V2(M.A1.U): E ainda pra mais era meu.
801 V1 (M.G1.U): Eu, a princípio, bebi com todas as cautelas, mas depois começou-me a
802 cabeça a andar à roda andar à roda...
803 V2(M.A1.U): Pois é. Com as cautelas e a andar à roda, aí tem. Saiu-nos a sorte grande.
804 V4(M.A.U): Eu nem quero pensar nisso. Estou aqui pior que um urso.
805 VX3: E com razão.
806 V5(F.A1.U): Pudera.
807 V6(F.G1.U) off: Foi uma pena.
808 V2(M.A1.U): E quis eu fazê-lo locutor. Locutor, isto. Que grande peça.
809 V1 (M.G1.U): Pessa, não diga.
810 V2(M.A1.U): Sim, grande peça que você nos pregou. E o pior é que ainda tenho os outros
811 à perna.
812 VX3: É verdade.
813 V4(M.A.U): Ai! O senhor Leitão, esse senhor Sales, se os apanhasse à mão, trincava-os.
814 V2(M.A1.U): Sim, mas agora já não os apanhas.
815 V6(F.G1.U): Mas afinal, que vamos fazer? Ficar de braços cruzados?
816 V2(M.A1.U) off: Espera filha, espera.
817 VX4 : É o Salema. Não abra.
818 V5(F.A1.U): Jesus.
819 V2(M.A1.U): Telefonem pá polícia.
820 V2(M.A1.U): Não tenham medo, que diabo. Isto é homem pra homem. Digam-lhe qu'eu fui
821 pra Espanha.
822 V6(F.G1.U): Não abras.
823 V4(M.A.U): Ó filha, deixa-me abrir. O homem não come ninguém.
824 V6(F.G1.U): Cuidado.
825 V4(M.A.U): Ah, É o senhor Fernando. Entre.
826 V7(M.A.U): Boa noite.
827 V4(M.A.U): Muito boa noite.
828 V7(M.A.U): Desculpem mas como vi luz acesa, bati.
829 V6(F.G1.U): Ora essa. Fez muito bem.
830 V7(M.A.U): Minhas senhoras, meus senhores, boa noite.
831 VXXX: Boa noite.
832 V2(M.A1.U): Olha o nosso cantor. Então, o que o traz por esta sua casa?
833 V7(M.A.U): Venho mais uma vez buscar o meu casaco. Mas parece-me que fui
834 inoportuno. Aconteceu alguma coisa?

A MENINA DA RÁDIO

835 V1 (M.G1.U): Não aconteceu, mas ia acontecendo.
836 V7(M.A.U): Ah sim? Que foi?
837 V6(F.G1.U): O senhor Fernando não sabe?
838 V2(M.A1.U): Não sabe?
839 V12: Não sabe?
840 V4(M.A.U): Não sabe.
841 V7(M.A.U): Não, eu não sei de nada.
842 V2(M.A1.U): Então eu vou explicar.Estávamos aqui reunidos por causa daquele ciclone d'
843 ontem.
844 V7(M.A.U): Ciclone?
845 V2(M.A1.U): Venha cá qu' eu vou contar-lhe o que se passou. Ora imagine que o
846 Fortunato...
847 V8(F.G1.U): Já viste?
848 V13: Já. É um bonito relógio.
849 V8(F.G1.U): Não se trata disso. Se já viste as horas que são e o Fernando sem aparecer.
850 V13: Eu bem percebi que não se tratava do relógio.O que eu não quis foi dar-te corda.
851 V8(F.G1.U): Tu falas bem, é que não parece o mesmo homem há uns dias pra cá.
852 V13: Parece outro? Mas isso é o ideal. Assim podes variar honestamente.
853 V8(F.G1.U): Dizes isso porque não é contigo.
854 V13: Se fosse comigo a primeira coisa qu' eu faria era mostrar que não tinha ciúmes.
855 V8(F.G1.U): Porquê?
856 V13: Porque os homens assim ficam sabendo que gostamos deles e não há nada pior
857 que dar-lhes confiança.
858 V8(F.G1.U): Quê? Mesmo com motivos? Sim porque eu estou convencida que essa tal
859 Geninha não é estranha a estas demoras.
860 V13: Agora já não é a espanhola?
861 V8(F.G1.U): Não, foi rebate falso, a carta não era pra ele.Mas esta, a da música, ia jurar...
862 V13: Não jures, filha. Amanhã também te convences que as notas são falsas.
863 V8(F.G1.U): Pois sim, mas gostava de fazer uma experiência.
864 V13: És incurável.
865 V8(F.G1.U): Tu se fosses minha amiga é que podias ajudar-me.
866 V13: Eu?
867 V8(F.G1.U): Sim.Tenho um plano facilimo de pôr em prática.
868 V13: Mascarar-me de polícia.
869 V8(F.G1.U): Não, mascarares-te de Geninha.
870 V13: Endoideceste?
871 V8(F.G1.U): É muito simples. Telefonas ao Fernando em nome dela e dizes-te
872 loucamente apaixonada. Que sonhas todas as noites com ele, que não dormes.
873 V13: Mas então, se não durmo, como é que sonho?
874 V8(F.G1.U): Não sei, tomas Veramon. É claro que pelas respostas logo concluímos se ele
875 gosta dela, se há alguma coisa entre ambos. Que dizes?
876 V13: Eu começo por não saber o que te diga a ti, quanto mais a ele.
877 V8(F.G1.U): Faz esse favor à tua amiguinha. Amanhã às duas horas temos ensaio na
878 Rádio Lisboa, telefonas pra lá. Valeu?

A MENINA DA RÁDIO

879 V13: Eu acho que é uma tolice. Mas enfim, pra te ser agradável.
880 V8(F.G1.U): És um anjo.
881 VX18: Senhor Fernando, chamam-no ao telefone.
882 V7(M.A.U): Com licença.
883 V7(M.A.U): Está? Ah é a Geninha. 'tá boazinha?
884 V8(F.G1.U): Vamos lá a isso.
885 VX19: Não é nada disso.
886 V7(M.A.U): Onde estávamos?
887 V8(F.G1.U): Quem era?
888 V7(M.A.U): Um rapaz amigo que tu não conheces.
889 V8(F.G1.U): Um rapaz? Mentos! Quem telefonou foi a Geninha.
890 V7(M.A.U): Ah Geninha? Mas como soubeste?
891 V8(F.G1.U): Ora vê lá se não acertei?
892 V7(M.A.U): Ah! Disseste-o por acaso.
893 V8(F.G1.U): Contigo é muito difícil de me enganar. Até mesmo ao telefone. Os
894 sorrisinhos, os salamaleques, a cabecinha à banda. Vi logo qu' era mulher e não podia
895 deixar de ser essa tal...a da música.
896 V7(M.A.U): Mas olha cá e porque havia de ser ela?
897 V8(F.G1.U): Porque a esta hora não podia ser outra.
898 V7(M.A.U): A esta hora?
899 V8(F.G1.U): Enfim, cacei-te. Tu bem sabes qu' é muito difícil fazer-me o ninho atrás da
900 orelha.
901 V7(M.A.U): Ó filha, Não insistas. Eu nem sequer a conheço.
902 V8(F.G1.U): Quê? És capaz de negar que não era ela? Mas anda, nega.
903 V7(M.A.U): Pra quê? Não ganho nada com isso. Estaríamos aqui até amanhã. É, não é...
904 V8(F.G1.U): Pois eu estaria aqui até ao fim da vida a dizer é, é e é...Mas não vale a pena.
905 Entre nós está tudo acabado.Aqui tens a música ep odes cantá-la em dueto com a
906 menina e Festas Felizes.
907 V7(M.A.U): Não sejas disparatada. Vem cá.
908 V8(F.G1.U): Vem, não. Vou e é para sempre.
909 V7(M.A.U): Vem cá. Tem paciência, filha. A tua dona é maluquinha, não é?
910 VX18: Deseja alguma coisa, senhor Fernando?
911 V7(M.A.U): Traz um vidraceiro.
912 VX18: Sim, senhor Fernando.
913 V7(M.A.U): Olha, já agora, toca lá isto pra ver o que é. Isto é muito bom. Quem será o
914 compositor disto? Ah, cá está. Que modesto. Óscar Gonçalves. Óscar Gonçalves.
915 Parece-me que já sei quem é. Olha, ganhámos o dia. Parece-me que descobrimos um
916 compositor.
917 VX18: Entre.
918 V: Está aqui o senhor Óscar Gonçalves.
919 V7(M.A.U): Mande-o entrar.
920 V4(M.A.U): Dá-me licença?
921 V7(M.A.U): Entre, meu amigo. Então, como vai?
922 V4(M.A.U): Recebi o seu recado e como vê, não me fiz esperar.

A MENINA DA RÁDIO

923 V7(M.A.U): Obrigado. Sente-se. Pois eu mandei-o chamar pra lhe fazer um pedido.
924 V4(M.A.U): Um pedido? Estou às suas ordens.
925 V7(M.A.U): Queria que me autorizasse a cantar a sua canção no próximo programa.
926 V4(M.A.U): "O Sonho d' Amor"? Mas conhece-a?
927 V7(M.A.U): Até já a sei de cor.
928 V4(M.A.U): Não compreendo.
929 V7(M.A.U): Vinha no seu casaco.
930 V4(M.A.U): Ah Sim? Tem piada. E eu que a supunha perdida.
931 V7(M.A.U): Pois eu salvei-a, e como prémio peço licença para a cantar.
932 V4(M.A.U): Mas, com muito prazer, senhor Fernando.
933 V7(M.A.U): É claro que...Suponho que a menina Maria Eugénia não se oporá a este meu
934 desejo.
935 V4(M.A.U): Qual? A Geninha? Tem até nisso um grande prazer.
936 V7(M.A.U): Ah sim? A propósito, você e ela namoram-se.
937 V4(M.A.U): Adivinhou.
938 V7(M.A.U): Não foi difícil. Mas é um simples flirt ou um namoro a sério?
939 V4(M.A.U): A sério.
940 V7(M.A.U): Cuidado, amigo Óscar.
941 V4(M.A.U): Porquê, senhor Fernando?
942 V7(M.A.U): Vou ser franco consigo. Acho que é um dever de lealdade evitar agora o que
943 mais tarde poderia ser irremediável. Essa menina telefonou-me ontem.
944 V4(M.A.U): Telefonou-lhe?
945 V8(F.G1.U): Sim. E apesar da minha experiência,chocou-me o a vontade com que me
946 falou.
947 V4(M.A.U): Mas que lhe disse ela?
948 V7(M.A.U): Loucuras, leviandades.
949 V4(M.A.U): Leviandades?
950 V7(M.A.U): Sim. Vê-se qu' é uma rapariga muito moderna, sem complicações, dizendo o
951 que pensa e não pensando o que diz.
952 V4(M.A.U): Isso não é verdade.
953 V7(M.A.U): Acredite-me.
954 V4(M.A.U): Não. Não a julgo capaz disso.
955 V7(M.A.U): Sabe-se lá. Cada mulher é um enigma e aquele parece-me que o decifrei.
956 V4(M.A.U): A Geninha? Não é possível.
957 V7(M.A.U): Se o meu amigo quer saber a verdade, façamos uma experiência a ver o que
958 dá.Não tenho a menor dúvida em me prestar a isso.
959 V4(M.A.U): O senhor? Pois bem, deve tratar-se d' um mal-entendido mas façamos a
960 experiência. Creio que o senhor Verdial está enganado.
961 V7(M.A.U): Talvez, mas ela foi tão clara, tão positiva que...Enfim, do que houver previno-o
962 como um bom camarada.
963 V4(M.A.U): Obrigado.
964 V7(M.A.U): E até lá não pensemos mais nisso.Que demónio, talvez nem valha a pena.
965 V4(M.A.U): Adeus.
966 V7(M.A.U): Adeus. E coração ao largo.

A MENINA DA RÁDIO

967 V1 (M.G1.U): 28.
968 V4(M.A.U): O senhor Lopes?
969 V2(M.A1.U): Está lá em cima a dormir a sesta. 29.
970 V4(M.A.U): E a menina Maria Eugénia?
971 V1 (M.G1.U): Essa não sei. Mas parece-me que foi a casa do sôr Fernando.30.
972 V4(M.A.U): Do Fernando Verdial?
973 V1 (M.G1.U): Justamente.31.
974 V1 (M.G1.U): O cavalheiro chamou?
975 VX19: Eu não.
976 V1 (M.G1.U): Espere. Então fui eu.
977 V6(F.G1.U): Boa tarde.
978 VX20: Boa tarde menina.
979 V6(F.G1.U): Mora aqui o senhor Fernando Verdial?
980 VX20: Mora, sim senhora. No quarto andar direito. Pode subir.
981 V6(F.G1.U): Não, muito obrigada.É só pra lhe entregar este embrulho, mas tenha cuidado
982 que é o casaco dele.
983 VX20: Faça o favor de deixar.
984 V6(F.G1.U): Boa tarde.
985 VX20: Boa tarde.
986 V6(F.G1.U): "Maria Eugénia. Tudo acabou entre nós. Os motivos conhece-los tão bem
987 como eu e podes calcular a minha desilusão quando soube que além de telefonares a
988 outro, o visitaste na sua própria casa."
989 V2(M.A1.U): Esta agora. Lê isso outra vez que assim à primeira não acredito.
990 V5(F.A1.U): Deixa ouvir. Lê o resto, menina.
991 V6(F.G1.U): "Depois disto, creio bem justificada a atitude que resolvi tomar. Adeus e sê
992 feliz."
993 V5(F.A1.U): Parece incrível.
994 V6(F.G1.U): Mas foi mesmo o senhor Óscar que lhe entregou esta carta?
995 V1 (M.G1.U): Em mão própria, lá em baixo na loja, ontem, sábado.
996 V2(M.A1.U): Na loja? E não comeu nenhum pastel?
997 V1 (M.G1.U): Não, senhor.
998 V2(M.A1.U): Então é grave.
999 V5(F.A1.U): Eu digo qu' o rapaz que está maluco.
1000 V2(M.A1.U): Pois se não está, vai ficar. Deixem-no comigo. Venha a carta.
1001 V5(F.A1.U): Santo nome. Veja lá o que faz.
1002 V2(M.A1.U): Se hoje não fosse dia de descanso fazia-lhe a cara num bolo.
1003 V6(F.G1.U): Eu confesso que não percebo nada. Não telefonei a ninguém. Não visitei
1004 nenhum homem.
1005 V1 (M.G1.U): Eu até tou envergonhado. Pobre menina Geninha.
1006 V5(F.A1.U): É espantoso. Um rapaz tão sério. Tão teu amigo.
1007 V1 (M.G1.U): Vê-se, vê-se. Eu é que nunca m' enganei.S empre disse qu' aquele menino
1008 era um grandessíssimo velhaco.
1009 V5(F.A1.U): O Óscar? E que razões tem você pra dizer isso?

A MENINA DA RÁDIO

1010 V1 (M.G1.U): Quê? Acha pouco? Chamar doidivanas à menina Geninha e para mais, aos
1011 domicílios.
1012 V6(F.G1.U): Aqui há seja o que for. Tão certo.
1013 V5(F.A1.U): Eu acho que o melhor é procurá-lo e ter uma explicação com ele.
1014 V6(F.G1.U): Isso nunca. Depois duma carta nestes termos, tão injusta e insolente?
1015 V1 (M.G1.U): Apoiado.
1016 V6(F.G1.U): Por muito que lhe queira não posso nem devo perdoar-lhe.
1017 V5(F.A1.U): Mas isto também não pode ficar assim.
1018 V1 (M.G1.U): Ah isso é verdade. Se fosse à menina, vingava-me. E já.
1019 V6(F.G1.U): Como?
1020 V1 (M.G1.U): Ora, arranjando outro namoro. Há para aí tanto rapaz disponível e simpático
1021 e jeitoso.
1022 VX: O senhor Lopes aqui?
1023 V2(M.A1.U): Sim, sou eu, o próprio. O senhor Óscar está?
1024 V3(F.A1.U): O senhor Óscar não está mas mesmo se estivesse, não estava. Deseja
1025 alguma coisa?
1026 V2(M.A1.U): Desejava mas preferia entender-me com uma pessoa que vestisse calças.
1027 V3(F.A1.U): O senhor vem aqui pra me insultar?
1028 V2(M.A1.U): Perdão, estas calças são em sentido figurado. Eu refiro-me ao sexo e não à
1029 vestimenta.
1030 V3(F.A1.U): Ah, é simbólico.
1031 V2(M.A1.U): Sim, bole com a minha dignidade. Venho aqui porque fui ofendido.
1032 V3(F.A1.U): Ah, vem fazer escândalo? Então é melhor entrar porque isto aqui não é
1033 pastelaria.
1034 V2(M.A1.U): Entrar, nunca.
1035 V3(F.A1.U): Pois então, saio eu.
1036 V2(M.A1.U): O que tenho a dizer é depois de me explicar o que isto significa.
1037 V3(F.A1.U): Alguma carta anónima?
1038 V2(M.A1.U): Não, assinada pelo seu filho. Então, que me diz?
1039 V3(F.A1.U): Digo-lhe que tudo isto é o resultado dos fungagás em que o senhor anda
1040 metido.
1041 V2(M.A1.U): Fungagás?
1042 V3(F.A1.U): Sim. O senhor não queria rádio? Não ambicionava fazer da sua Geninha
1043 a "Menina da Rádio"? Ora aí tem. Caiu-lhe o rádio em casa.
1044 V2(M.A1.U): Pois engana-se. O seu filho há-de explicar-se, a minha filha há-de ser vedeta
1045 da rádio e quer queira quer não, o rádio Clube da Estrela há-de ser um facto.
1046 V3(F.A1.U): Acredita?
1047 V2(M.A1.U): Oh! Juro-lhe que a senhora ainda há-de ver as estrelas.
1048 V3(F.A1.U): O senhor acaba mas é no manicómio a cantar a Traviata.
1049 V2(M.A1.U): E a senhora, empalhada no museu das Janelas Verdes.
1050 V3(F.A1.U): Malcriado. Pasteleiro.
1051 V2(M.A1.U): Rotineira. Carne fumada.
1052 V3(F.A1.U): Sume-te, Saramago.

A MENINA DA RÁDIO

1053 V2(M.A1.U): Saramago? Mas faça favor. E quanto ao seu Óscarzinho pode metê-lo numa
1054 redoma, que namorados não faltam à minha filha.
1055 V7(M.A.U): A menina Maria Eugénia está?
1056 V6(F.G1.U): Está, entre, entre, senhor Fernando.
1057 V7(M.A.U): Aqui me tem outra vez.
1058 V6(F.G1.U): E que não seja a última.
1059 V7(M.A.U): É também o meu voto.
1060 V6(F.G1.U): Pudera. Tratado com a maior doçura.
1061 V7(M.A.U): Doce de ginja. Fiquei a adorá-lo.
1062 V6(F.G1.U): Então adoremo-lo sentados.
1063 V7(M.A.U): Eu não quero maçá-la. Eu venho apenas agradecer-lhe ter sido a portadora
1064 do meu casaco.
1065 V:6Ora. Não falemos mais nisso.
1066 V5(F.A1.U): Com licença. Eu vou acabar de levantar a mesa e volto já.
1067 V7(M.A.U): Não se prenda comigo eu estou bem acompanhado.
1068 V6(F.G1.U): Muito obrigada.
1069 V5(F.A1.U): Até já.
1070 V6(F.G1.U): Até já.
1071 V7(M.A.U): Aproveitemos este momento em que estamos sós.
1072 V6(F.G1.U): Porquê?
1073 V7(M.A.U): Porque ontem não me foi possível responder-lhe como desejava.
1074 V6(F.G1.U): Ontem? Não compreendo.
1075 V7(M.A.U): Julga-me, então, insensível às suas palavras tão espontâneas, tão vibrantes.
1076 Oiça, Maria Eugénia.
1077 V6(F.G1.U): Não. Não quero ouvir mais nada, senhor Verdial. Que significa a sua atitude?
1078 V7(M.A.U): Confesso que sou eu que não compreendo, Maria Eugénia. Ontem ao
1079 telefone, tão meiga, tão apaixonada. E agora, tão fria, tão distante.
1080 V6(F.G1.U): Apaixonada, eu? Ao telefone, diz o senhor?
1081 V7(M.A.U): Já não se recorda?
1082 V6(F.G1.U): Mas eu nunca lhe telefonei. Tudo isto não passa de uma intriga miserável.
1083 V7(M.A.U): Mas então, quem foi?
1084 V6(F.G1.U): Como posso eu saber? O que sei é que com essa estúpida brincadeira,
1085 destruíram as ilusões dum rapaz de quem eu gostava e que estava disposto a fazer-me
1086 feliz.
1087 V7(M.A.U): Maria Eugénia, perdoe-me.
1088 V6(F.G1.U): Agora já não tem remédio.
1089 V7(M.A.U): Perdoe-me e esqueça o que lhe disse. Para a compensar do mal que lhe fiz
1090 prometo-lhe esclarecer toda a verdade. E quanto ao Óscar, tenha a certeza que voltará e
1091 mais amoroso do que nunca.
1092 V4(M.A.U): Geninha, eu estava louco quando escrevi aquela carta. Agora sei que não
1093 tinha razão. Mas que queres? Se eu gosto tanto de ti. E sinto que cada dia que passa,
1094 ainda gosto mais e mais. Dize que me perdoas.
1095 V6(F.G1.U): Não devia perdoar, mas vá lá.
1096 V4(M.A.U): De todo o coração?

A MENINA DA RÁDIO

1097 V6(F.G1.U): Sim, porque bem sabes que também te quero.
1098 V4(M.A.U): Mais e mais tal como eu.
1099 V6(F.G1.U): Não. Muito e muito. Como só eu.
1100 V4(M.A.U): Geninha, sabe tão bem tornar a ver o sol, as flores, as aves, depois de tudo
1101 isso ter morrido para nós.
1102 V6(F.G1.U): E porque mataste tu essas coisas tão lindas?
1103 V4(M.A.U): Porque julguei que também tivesses desaparecido para sempre.
1104 V6(F.G1.U): Egoísta. E achavas possível continuares a viver sem mim?
1105 V4(M.A.U): E quem te disse qu' eu vivia? Agora sim, porque voltaste e veio contigo tudo
1106 quanto eu mais quero no mundo.
1107 V6(F.G1.U): Óscar, e se tudo isto fosse ainda um sonho?
1108 V4(M.A.U): Porquê?
1109 V6(F.G1.U): Porque sonhei exactamente o que se está passando agora, entre nós. E até
1110 no mesmo sítio, neste banco, à sombra destas árvores.
1111 V4(M.A.U): Sim, parece um sonho. Mas como adivinhaste qu' eu estava aqui?
1112 V6(F.G1.U): Foi a Teresinha que me contou tudo e me disse que estavas no jardim à
1113 minha espera.
1114 V4(M.A.U): Tem graça. E a mim foi o Fernando que me disse que tu que estavas aqui.
1115 Que coincidência, não achas?
1116 V6(F.G1.U): Então com certeza não estamos a sonhar.
1117 V4(M.A.U): Claro. Acordados e bem acordados.
1118 V6(F.G1.U): Sabes? Afinal acho a Teresinha uma boa rapariga.
1119 V8(F.G1.U): E tu um excelente rapaz. Um pouco cabeça no ar mas bom coração.
1120 V7(M.A.U): E tu serias um amor se não fosses ciumenta e se não houvesse telefones.
1121 VX13: Somos todos muito boas pessoas mas íamos estragando a vida à pobre Geninha.
1122 Eu nem tenho dormido com remorsos.
1123 V8(F.G1.U): Mas em compensação, a esta hora devem parecer dois pombinhos
1124 arrulhando, graças ao nosso truque.
1125 VX13: Quer dizer que já podes ir pensando noutra vítima da tua dor de cotovelo.
1126 V8(F.G1.U): Não, agora juro que não torno mais. Foi a última vez.
1127 V7(M.A.U): Tu fazes sempre isso pela última vez.
1128 VX13: E vá lá que desta vez os teus ciúmes não fizeram mal a ninguém.
1129 V8(F.G1.U): Pelo contrário, descobri duas vedetas.
1130 V7(M.A.U)(M.A.U): E esta linda canção.
1131 V3(F.A1.U): Conte, Fortunato, conte. Não faz ideia, senhora Dona Rosa. Tem sido um
1132 escândalo. Primeiro foi com o senhor Óscar. Depois correu com ele e atirou-se ao
1133 Fernando. Agora fez as pazes c' o Senhor Óscar, mas continua a atirar-se ao
1134 Fernandinho por trás da cortina.
1135 V3(F.A1.U): É d' ida e volta.
1136 VX21: Dois namoros. Aos pares, hein?
1137 V3(F.A1.U): Como as patrulhas.
1138 VX21: Ouve, mana? Ouve?
1139 VX22: Por isso os homens não chegam para todas.

A MENINA DA RÁDIO

1140 V3(F.A1.U): Pudera. Ela açambarca-os. Tal qual como o pai, que também era assim com
1141 as mulheres.
1142 VX21: São as educações modernas, Dona Rosa.
1143 VX22: No nosso tempo, era um e de longe.
1144 V3(F.A1.U): E por sinais. O gesto era tudo. Mas diga, diga, Fortunato.
1145 V1 (M.G1.U): Aquilo é uma doidivanas. Mas o melhor é qu' o senhor Lopes acha muito
1146 natural e ainda ajuda. Meteu-se-lhe na cabeça que a filha há-de ser a Menina da Rádio e
1147 não olha a meios para chegar aos fins.
1148 VX21: Actriz? Que repugnância.
1149 VX22: Uma radiofónica já é descaramento.
1150 V1 (M.G1.U): Tantos rapapés fez ao Fernandinho, era doce de ginja, era merengues, que
1151 lá lhe arranjou para ele cantar no Rádio Lisboa.
1152 V3(F.A1.U): Com papas e bolos. Velhaco.
1153 V1 (M.G1.U): Mas há mais. Sabem quem vai dirigir a orquestra? O senhor Óscar.
1154 V3(F.A1.U): Ós quê? O meu filho? Mas isso é uma grande pouca-vergonha. Mas esse
1155 senhor Lopes paga-mas. Ah, isso paga.
1156 V1 (M.G1.U): Pela sua saúdinha, senhora D. Rosa, não me comprometa.
1157 V3(F.A1.U): E com língua de palmo.
1158 V1 (M.G1.U): Se ele sabe que fui eu que lhe disse corta-me o pão com certeza.
1159 V3(F.A1.U): Descanse, Fortunato. Se ali lhe cortarem o pão, os meus paios e os meus
1160 presuntos recebê-lo-ão de braços abertos. E quanto a essa pepineira radiofónica juro-lhe
1161 que não se realizará.
1162 V2(M.A1.U): Onde diabo se teria metido a rapariga?
1163 V8(F.G1.U): Não se enerve, deve estar a chegar.
1164 V2(M.A1.U): A senhora fala bem. Não é pai.
1165 VX: Salvo seja.
1166 V2(M.A1.U): Já lá vem?
1167 V4(M.A.U): Isso sim.
1168 V2(M.A1.U): Foi raptada com certeza. E então?
1169 VX4: Nada. Nem sombra da Geninha.
1170 V2(M.A1.U): Esta agora.
1171 V6(F.G1.U): Ózinha, vê lá se a cabeça está bem.
1172 V5(F.A1.U): Nada bem, estou cheia de tonturas.
1173 V6(F.G1.U): Não é a tua, é a minha, o cabelo.
1174 V5(F.A1.U): Ah! Está sim. Eu cá digo qu' isto da cabeça é dos pés.
1175 V6(F.G1.U): Dos pés?
1176 V5(F.A1.U): São os sapatos que me apertam. E se calhar é tudo nervoso.
1177 V6(F.G1.U): Então, que direi eu.
1178 V5(F.A1.U): Quem é?
1179 VX: Faz favor.
1180 V6(F.G1.U): Deixa qu' eu abro.
1181 VX: É da Senhô Dona Rosa.
1182 V6(F.G1.U): Fica entregue.
1183 VX: Boa noite.

A MENINA DA RÁDIO

1184 V6(F.G1.U): Boa noite."Geninha, quero felicitá-la nesta noite de glória. Espero que me dê
1185 o prazer da sua visita antes de ir para a emissão. Sua amiguinha, Rosa Gonçalves."Est'
1186 agora.
1187 VX: Entrem, entrem.
1188 V3(F.A1.U): Então, façam favor.
1189 V6(F.G1.U): Minha senhora.
1190 V5(F.A1.U): Boa noite.
1191 V3(F.A1.U): Mas como ela vem bonita. Parece uma princesa.
1192 V6(F.G1.U): É dos seus olhos.
1193 V3(F.A1.U): Sentem-se, sentem-se. O Óscar foi buscar um táxi e volta já.
1194 V6(F.G1.U): Não vá fazer-se tarde.
1195 V3(F.A1.U): Qual! Essas coisas nunca começam à hora marcada.Têm muito tempo.
1196 V6(F.G1.U): Não sei, senhora Dona Rosa.
1197 V3(F.A1.U): Vai então cantar? Dizem que tem uma voz muito linda.
1198 V6(F.G1.U): Oh, exageram.
1199 V3(F.A1.U): Agora por isso vai tomar um licorzinho pra lhe adoçar a garganta.
1200 V6(F.G1.U): Não, não. Muito obrigada.
1201 V5(F.A1.U): Pode fazer-lhe mal, não.
1202 V3(F.A1.U): Mal? Licor de tangerina? Plo contrário, a Patti, a Tetrzini, o Fleta, o Caruso,
1203 antes de entrarem em cena bebiam sempre deste licor. Isto é que dá a nota. Até a
1204 senhora Maria do ó vai tomar.
1205 V5(F.A1.U): Mas eu não canto, senhô Dona Rosa.
1206 V3(F.A1.U): Beba, beba que lhe faz bem ao nervoso.Eu também não canto, mas
1207 acompanho.
1208 VX23: Teresa e Fernando, atenção. A seguir são vocês.
1209 VX: Até já.
1210 VX: Bonne chance.
1211 VX23: E Tu, estás pronto?
1212 V4(M.A.U): Eu estou. Quem não está é a Geninha.
1213 VX23: O quê? Ainda não veio?
1214 V2(M.A1.U): Não há maneira d' aparecer.
1215 VX23: Oh, Diabo. Vão lá abaixo, ao bufete.
1216 V2(M.A1.U): Boa ideia, anda daí. E nós vamos por aqui.
1217 VX3: Rapazes, é preciso encontrar a Geninha. Venham comigo.
1218 V12: Piloto, busca, busca!
1219 VX23: Que fiasco se a rapariga não aparece.
1220 V7(M.A.U): Aconteceu alguma coisa com certeza.
1221 V8(F.G1.U)(F.G1.U): Ai coitadinha.
1222 VX13: Longe vá o agouro.
1223 V7(M.A.U): Então?
1224 V2(M.A1.U): Nada. Não está em parte nenhuma.
1225 V4(M.A.U): Corremos tudo.
1226 VX13: Valha-me Deus.
1227 VX3: Procurámos até ao sótão. Nada.

A MENINA DA RÁDIO

1228 VX13: E agora?
1229 V2(M.A1.U): Sei lá e agora.
1230 V8(F.G1.U): Telefone pra casa. Talvez ainda lá estejam.
1231 V2(M.A1.U): Não pode ser. Estavam quase prontas quando eu saí.
1232 V2(M.A1.U): Está lá? Está lá? Isso sim. Não está nem lá nem cá.
1233 V12: Não estão cá. Esperem, deve estar acolá. Shhh! Não façam barulho. Está lá em
1234 cima, com certeza. Esta lá em cima com a velha. Piloto, tu ficas aqui de sentinela. Venham
1235 depressa.
1236 V12: A Geninha.
1237 V2(M.A1.U): Qu' é que há?
1238 V12: Está em casa da Dona Rosa.
1239 V2(M.A1.U): Ah, Rosa tirana. Agora percebo tudo.
1240 V4(M.A.U): Vamos depressa.
1241 V2(M.A1.U): Vamos.
1242 V2(M.A1.U): Geninha.
1243 V6(F.G1.U): O que é isto?
1244 V3(F.A1.U): Não é nada connosco.
1245 V6(F.G1.U): Deve ser. É a voz do Óscar.
1246 V4(M.A.U): Vamos. Não há tempo a perder.
1247 V5(F.A1.U): Esperem. Esperem qu' eu também vou.
1248 V3(F.A1.U): Deixe-nos, Josefa. Preciso de falar a sós com este cavalheiro.
1249 V3(F.A1.U): Está satisfeito?
1250 V2(M.A1.U): Tudo na mesma como há vinte e cinco anos. Moravam aqui teus pais. Éramos
1251 jovens e amávamo-nos. Mas o Gonçalves atravessou-se.
1252 V3(F.A1.U): Parece-me que não foi pra evocar um passado morto e bem morto que aqui
1253 veio.
1254 V2(M.A1.U): Dizes bem, Rosa. Ao transpor aquela porta estava longe de pensar que este
1255 pobre coração adormecidod espertaria tão facilmente do letargo em que jazia há vinte e
1256 cinco anos.
1257 V3(F.A1.U): Basta. Fiquemos no letargo.
1258 V2(M.A1.U): Vinte e cinco anos de ódio que não era mais que do que um amor
1259 disfarçado.
1260 V3(F.A1.U): Cala-te, Cipriano.
1261 V2(M.A1.U): E foi preciso que o nosso drama se repetisse nos nossos filhos pra que esta
1262 sinfonia incompleta voltasse de novo a vibrar.
1263 V3(F.A1.U): Cala-te.
1264 JV2(M.A1.U): Sim, a vibrar, como as primas dum Stradivarius ou o murmúrio do regato
1265 cristalino junto ao qual se debruçam as ninfas e os faunos na escuridão da noite.
1266 V3(F.A1.U): Oh! Não, Cipriano, acende a luz.
1267 V2(M.A1.U): Ainda estou a ver-nos ali, naquele sofá. Tu a bordar a missanga, e eu a teu
1268 lado a separar as continhas.
1269 V3(F.A1.U): Umas vezes continhas.
1270 V2(M.A1.U): Outras que não me continha e beijava-te.
1271 V3(F.A1.U): Não digas mais que m' entonteces.

A MENINA DA RÁDIO

1272 V2(M.A1.U): E aos Domingos, na velha Sociedade Dramática, lembraste? Quando por
1273 entre as polcas e as contradanças arrulhavam as nossas ilusões de namorados. Lembras-
1274 te? E aquele "pas de quatre" de que tu tanto gostavas? Recordas-te ainda, Rosa?
1275 Lembras-te?

1276 V3(F.A1.U): Cuidado, Cipriano. Repare que não estamos sós.

1277 V2(M.A1.U): Sempre o Gonçalves. Dás licença? Agora é a minha vez. Enfim, sós.

1278 VX: Minhas senhoras e meus senhores, acabaram de ouvir a Orquestra de Variedades,
1279 dirigida pelo maestro Fernando de Carvalho no seu grande êxito "Margarida vai à fonte".O
1280 nosso programa vai continuar com a primeira audição de duas novas vedetas, Maria
1281 Eugénia e Óscar Gonçalves, ela cantora, ele compositor. São duas verdadeiras
1282 revelações. Maria Eugénia vai cantar a primeira canção d' Óscar que se intitula "Sonho d'
1283 Amor", sendo a orquestra dirigida por ele próprio.

1284 VX: E agora atenção às vedetas da Rádio Lisboa que vão interpretar à sua maneira a
1285 canção "Sonho d' Amor". Teresa Valdemar.

1286 VX: Fernando Verdial.

1287 VX: Maria Gabriela.

1288 VX: Aidinha Seabra.

1289 V1 (M.G1.U): Daqui Rádio Clube da Estrela na sua festa de inauguração. Sobre o grande
1290 acontecimento vai dizer-vos umas palavras o senhor Cipriano Lopes, aqui presente.

1291 V: Minhas senhoras e meus senhores, esta hora é de festa. Festa nas almas e nos
1292 corpos.

1293 V: Muito bem.

1294 V2(M.A1.U): O Rádio Clube da Estrela, graças ao arrojo e à tenacidade dum grupo de
1295 forçados, perdão, de esforçados bairristas, é hoje, indiscutivelmente, um facto. Todavia,
1296 eu próprio cheguei a desanimar, quando, por toda a parte me diziam em ar de mofa, larga
1297 o rádio, larga o rádio que não é teu. Não é meu. Não é meu quando eu pus aqui toda a
1298 minha alma, todo o meu carinho, enfim, toda a minha fé. Mas faltaria ao mais sagrado dos
1299 deveres se, neste momento histórico, eu não apontasse com o dedo da gratidão aquela
1300 que os meus ouvintes não podem ver mas que está acolá na presidência deste banquete
1301 inaugural. Sim, porque a ela se deve tudo que, sem ela seria nada. Quem livrou a antiga
1302 sociedade da penhora, quem? Foi ela. Quem pagou todas as contas atrasadas? Foi ela.
1303 Quem deu alma, corpo e vida a este rádio? Foi ela. Quem venceu esse vilão desse
1304 Leitão?

1305 VXXX: Foi ela.

1306 V2(M.A1.U): E assim num gesto, diremos, napoleónico, atirou prò ar aquilo que os botas
1307 d' elástico pretendiam deitar ao chão. Portanto, como homenagem sentida deste Rádio
1308 Clube, o seu lugar é na Parede.

1309 V3(F.A1.U): Na Parede?

1310 V2(M.A1.U): Sim, na parede de honra desta sala florida onde a memória de Dona Rosa
1311 será perpétua. Para isso, convido o mais pequeno dos nossos colaboradores a descerrar
1312 o retrato da maior de todas, a nossa excelsa benfeitora, senhora Dona Rosa Gonçalves. À
1313 nossa! Hip, hip, hip, hurra!

1314 VXXX: Hurra!

1315 V12: Vem daí, Piloto.

A MENINA DA RÁDIO

1316 VXXX: Viva a nossa protetora.
1317 VXXX: Viva.
1318 V2(M.A1.U): Vamos, Fortunato. Você parece que está na lua. Siga a emissão.
1319 V7(M.A.U): As notícias de última hora.
1320 V1 (M.G1.U): À última hora.
1321 V7(M.A.U): Ouçam, ouçam, ouçam, ouçam.
1322 V4(M.A.U): Esta, esta é qu' é das antigas. Atenção.
1323 V1 (M.G1.U): Temos o prazer d' anunciar que se casam na próxima semana seguindo
1324 depois para Espanha onde vão cumprir uma série de contratos, a gentil vedeta Maria
1325 Eugénia conhecida pela Menina da Rádio e o já célebre compositor...Óscar Gonçalves.
1326 Água. Água!
1327 V2(M.A1.U): Oh, Co' a breca.
1328 V2(M.A1.U): Estimados ouvintes, perdoem a interrupção, mas o nosso locutor acaba de
1329 ter um piqueno, perdão, uma pequena vertigem, filha da comoção que lhe embargou a
1330 voz. Mas o nosso programa vai continuar com a primeira audição do terceto músico-vocal
1331 Faria, Freitas e Felisbela.

O GRANDE ELIAS

1 V1: Boa noite, Miguel.
2 V2: É isto. Quer e não quer.
3 VX: Então? Então?
4 VX: Anda, Miguel. Estás a faltar.
5 V2: Minhas senhoras e meus senhores, muito boa noite. Tenho a honra de lhes
6 apresentar o meu irmão gémeo. Diga "boa noite".
7 V2: Boa noite.
8 V2: Gémeo, quero eu dizer, o meu complemento, isto é, o meu sexto sentido. Eu vejo,
9 oiço, cheiro, apalpo, gosto...
10 V2: Também eu.
11 V2: (xxx)! Silêncio! Ora, recapitulando: Cheiro, apalpo e gosto. Ora é essa faculdade que
12 nós vamos revelar a vossas excelências. Ora, diz lá! Que horas são no relógio daquele
13 cavalheiro?
14 V2: Aquele? Que tem o capachinho?
15 V2: Desculpe, Vossa Excelência. Não há maneira de teres juízo. Vamos a ver... Que horas
16 são no relógio daquele cavalheiro? Então? Não respondes? Estás a comprometer-me. Vê
17 lá, vê lá bem o que vais dizer, hã?
18 V2: Que horas são? Nenhumas.
19 V2: Nenhumas? Não tem relógio aquele cavalheiro?
20 V2: Tem, mas está parado.
21 V2: Parado! Pra isso levaste tanto tempo?
22 V2: Pudera! Tive d' ir ver ao Montepio.
23 V2: Cale-se! Nem mais um pio. Desculpe, Vossa Excelência. Mas é qu' eu, enfim, estava
24 empenhado.
25 V2: Pois é! E o relógio também está.
26 VX: Vai buscar um taco.
27 VX: Não percas o teu tempo. Tu bem sabes que a Ana Maria não é pra essas coisas.
28 V1: E porque não? Alguma vez tem de ser a primeira.
29 VX: Tu? Ó filha, vai pr' um convento.
30 VX: Ah! É verdade! Já não me lembrava que a Ana Maria "quer e não quer".
31 VX: Pois é! Tu não vês o namoro dela com o ventríloquo? Queres coisa mais platónica?
32 V1: Parece que tens inveja.
33 VX: Que queres dizer com isso?
34 V1: Nada, minha filha. Não te exaltes que não vale a pena. A revista acaba hoje e tão
35 cedo não torno a incomodá-las.
36 VX: A mim não m' incomodas nada.
37 VX: Nem a mim.
38 V1: Ora ainda bem. Adeus pequenas. Boa noite e divirtam-se.
39 V1: Obrigada, Miguel. Você foi a única pessoa que pensou no dia dos meus anos. Muito
40 obrigada.
41 V2: Não tem nada que me agradecer, Ana Maria. Só lhe peço que me dê licença que eu
42 pense sempre em si.
43 V1: Porque não? Adeus, Miguel.
44 V2: Adeus, Ana Maria.

O GRANDE ELIAS

45 VX: Está lá? Diga!
46 V1: Boa noite, Senhor. Alfredo. Há alguma coisa pra mim?
47 VX: Um momento.
48 VX: Calha bem, é consigo.
49 V1: Comigo? Está? Sim, sou eu. Então o que foi isto hoje, paizinho?
50 V3: O que foi? O que foi...Ah, sim! Não te fui buscar porque estou aqui numa conferência
51 com um banqueiro. Não. Juro que estou num banco. Sim, mas é que hoje há serão. Será?
52 Serão, minha filha. Sim de trabalho nocturno. Pois é.
53 V1: Está bem, paizinho. Já percebi tudo. Até logo.
54 V3: Adeus. Até logo, filhinha.
55 V3: Mas escuta cá...Tu dás-m' a tua palavra d' honra de qu' essa combinação não falha?
56 V4: Eu dou-te a "tua" e se quiseses até te dou a minha. Palavra de honra qu' isto é
57 garantido.
58 V3: Então explica lá.
59 V4: É muito simples. Vamos fazer uma vaca de cem escudos.Tu dás os cem escudos.
60 V4: E tu?
61 V3: Eu dou o palpite que vale três contos e quinhentos. Achas pouco?
62 V3: Mas não percebo...
63 V4: Não tem nada que perceber. Tu pegas nessa ficha...
64 V3: Pegas, não. Larga.
65 V4: Ou isso. Largas essa ficha de cem em cima do dezassete.
66 V3: E porque há-de ser o dezassete?
67 V4: Porque não pode ser outro, segundo os meus cálculos. Ora repara bem. Quantos
68 meses tem o ano?
69 V3: Doze.
70 V4: Doze. E quantos são hoje?
71 V3: Seis.
72 V4: Perdão, quantos são ontem? Cinco.
73 V3: Cinco.
74 V4: Doze e cinco, dezassete. Agora, mais dezassete. Dezassete dezassete são 34, tira
75 metade, dezassete. Já viste qu' isto é matemático?
76 V3: Mas espera lá.
77 V4: Qu' idade tens tu?
78 V3: Quarenta.
79 V4: Quarenta? Não digas mais. Esta semana tem sete dias. Quarenta e sete. Faltam dois
80 minutos pra uma e quarenta e sete. Não há tempo a perder. Dá cá a ficha. Dá cá a ficha.
81 Tens dois minutos pra ganhar três contos e quinhentos.
82 V3: Está bem, mas olha que é a última e eu tenho medo.
83 V4: Medo? Não sejas bota-de-elástico. Isto nunca falha, homem.
84 V3: Seja o que Deus quiser. Não tenho nem mais um tostão. Ai, e é verdade, e dinheiro
85 prò comboio?
86 V4: Não te rales, homem. Vamos d' automóvel.
87 VX: (XXX)
88 V3: Eu não te dizia? Garantias qu' era o dezassete, afinal saiu o trinta e dois.

O GRANDE ELIAS

89 V4: A culpa foi tua.
90 V3: Minha?
91 V4: Perdeste a oportunidade. O meu cálculo era prà uma e quarenta e sete. Jogaste à
92 uma e quarenta e nove. Já vê. Dois minutos em matemática é muito importante, homem.
93 V3: E agora, sem vintém e a pé até Lisboa.
94 V4: Qual pé? Arranja-se uma boleia. Vais ver.
95 V3: Ainda é mais difícil do que sair o dezassete.
96 V4: Seus egoístas.
97 V1: Paizinho, o café está na mesa.
98 V3: Bom dia, Anita.
99 V1: Bom dia, paizinho.
100 V3: Já veio correio?
101 V1: Já, mas não trouxe carta.
102 V3: Não?
103 V1: E já está a fazer bastante falta.
104 V3: Aqui há gato. Sim, porque a tua tia não se costuma atrasar.
105 V1: Pois é.
106 V3: E então agora que estamos atrasadíssimos. E é no merceiro, é na renda da casa, é
107 no padeiro.
108 V1: A propósito de padeiro...Ond' é que estiveste ontem à noite que vieste pra casa
109 tardíssimo?
110 V3: Tardíssimo? Essa agora! Quando entrei até a porteira me disse "Muito bom dia,
111 Senhor Carlos".
112 V1: Não disfarces. Diz a verdade, que estiveste a fazer?
113 V3: Estive a trabalhar.
114 V1: A trabalhar? Paizinho, quié isso? Mas tu estás com febre. É melhor ires ao médico.
115 V3: A trabalhar, sim. E olha que não suei pouco. Fartei-me de dar à perna.
116 V1: Não é possível.
117 V3: Estivemos a ver se resolvíamos este problema da... da falta de dinheiro.
118 V1: Estivemos?
119 V3: Já sei, andaste com o aldrabão do Elias.
120 V3: Aldrabão? Não digas isso. Olha que o Elias é um grande camarada.
121 V1: Ah! Tem-se visto. Naturalmente descobriu mais algum processo pra derreter o
122 dinheiro que há-de vir do Brasil.
123 V3: Oxalá! É sinal que o dinheiro chegou.
124 V1: Paizinho, tu continuas a ser o mesmo. Às vezes chego a pensar... que a mãe teve
125 muitas razões pra se afastar de ti. Esse teu feitio gastador, o hábito de não fazer nada...
126 V3: Alto! Não foi por isso. Tu sabes muito bem que tua mãe nos abandonou no dia em
127 que viu sair o piano a pau e corda a caminho do prego. Esta é quié a verdade.
128 V1: Ah, e achas pouco?
129 V3: Que diabo! Se nenhum de nós tocava... Assim ao menos sempre deu algumas notas.
130 V3: Vê lá! Deve ser a carta da tua tia. Onde diabo estão os meus óculos? Esta agora!
131 V1: É o aviso pra pagares a taxa da Emissora.
132 V3: Sim, senhor. Bonito programa. Olha, vende-se o aparelho.

O GRANDE ELIAS

133 V1: O quê? Também?
134 V3: Pudera! Está escrito que nesta casa não pode haver música. Nem sem fios, nem
135 fiada.
136 V2: És servido?
137 V2: Obrigado. Bom proveito!
138 V2: Mais fica! Estes ao menos não fazem cerimónia. Poucoquinho, hã? Poucoquinho ra
139 não engordarem. Então, Senhor Tito Schippa? Olha que depois eu quero ouvir a Manon,
140 hã? Onde é que estás tu? Ah! Anda cá. Vá, Joãozinho. Vá, Joãozinho! Então, Joãozinho?
141 Ama de borregos! O que vale é que tu não dizes nada a ninguém. Pronto! Agora eu. Ai.
142 Quatro, sete, quatro, um, sete. Está lá?
143 V1: Ah, é você, Miguel. Muito obrigada. Você é sempre gentil.
144 V3: Ora, abóbora. O qu' é qu' esse ventríloquo quer? Cheirou-lhe a comida, não?
145 V1: Sim sim, estou a ouvir muito bem, Miguel.
146 V3: Pois, olha, não devias dar-lhe ouvidos. Eu não sei que demónio encontraste nesse
147 trinca-espinhas que afinal tem só ossos. Sim, e a respeito de dinheiro...
148 V1: Tem pouco, bem sei, mas em compensação é um rapaz sério e com linha.
149 V3: Pois sim, mas pra cá vem ele de carrinho.
150 V1: Como? Ah! Comprou um casal de patos?
151 V3: Olha, vê lá s' ele os manda já assados. Agora é que é o cheque.
152 VX: Bom dia.
153 V3: Muito bom dia. É só isto?
154 VX: Só.
155 V3: Veja lá bem. Deve trazer uma carta do Brasil.
156 VX: Não tem mais nada.
157 V3: Não pode ser. Deixe cá ver. Deixe cá ver.
158 V1: Então, aceita? Sou o homem mais feliz do mundo. Vou acabar d' almoçar. É servida?
159 V1: Não, Miguel. Já fiz o mesmo. Até logo, Miguel.
160 V3: Estes correios...
161 V1: Ó pai!
162 V3: Não servem nem pra entregar uma carta. Uma simples carta.
163 V1: Mas se o homem, coitado, não a tem...
164 V3: Não tem, mas devia ter. Pra que serve a distribuição? Não é pra distribuir?
165 V1: Sim, lá isso... E essa de quem é?
166 V3: Sei lá. Toma. Lê tu.
167 V1: "Limpeza por aspiração".
168 V3: Parece troça. Limpeza por aspiração a um homem que está completamente "limpo".
169 V1: Não é caso para desesperar. Não vem hoje, vem amanhã. Tem calma.
170 V3: Lá calma não me falta, o que me falta é o cheque.
171 V1: Deixa lá, não te rales. Hoje é o dia dos meus anos...
172 V3: Ó diabo, lá me tinha esquecido. Dá cá um beijinho.
173 V1: ...e por isso não quero maçadas. Vou passar a tarde ao campo.
174 V3: Ao campo? E o dinheiro?
175 V1: Vou com o Miguel. Convidou-me a visitar uma casinha que alugou na Porcalhota.
176 V3: Na Porcalhota? Isso é garganta.

O GRANDE ELIAS

177 V1: Garganta?
178 V3: Sim, ventriloquia. Agora um pelintra daqueles com casa na Porcalhota...
179 V1: É verdade! Até vamos levar pra lá os patos, as galinhas, o borrego...
180 V3: Olha lá, e cá pra casa? Não vem nada?
181 V1: Vem sim. Vem o Miguel. Convidei-o a jantar connosco.
182 V3: Era só o que faltava.
183 V1: Não te zangues, paizinho, que eu hoje sou menina pequenina. Vamos ter pato
184 assado. Até logo.
185 V3: Até logo.
186 V1: Miguel, cuidado, é melhor não passares.
187 V2: Isto anda, voa, até salta se for preciso. Ora aqui tem o meu palácio.
188 V1: Ai tão pequenino!
189 V: Ai isto 'inda cresce.
190 V: Cresce?
191 V: Quer dizer, tenciono aumentá-lo...se um dia.
192 V: Se um dia...
193 V: Vamos soltar a bicharada? Agora é que vamos ver se falta algum.
194 V: Parece que não falta nada.
195 V: Ora uma galinha...
196 V: Um pato, outro pato, um peru...
197 V: Ah és tu... Ora bolas!
198 V: Ora bolas! Mas que maneira é essa de receber um amigo?
199 V: Não faças caso. Julguei qu' era o correio.
200 V: O quê? A velha 'inda não mandou a massa?
201 V: Não mandou nada.
202 V: Quer dizer que a respeito de cruzeiros, cruzes na boca. Tu já foste ao banco?
203 V: Eu não, pra quê?
204 V: Pode ser que lá 'teja o cheque. Não vês, com o Plano Marshall acabaram os cheques
205 ao domicílio.
206 V: Ah Sim?
207 V: Não vês que a América devia-lhes muito dinheiro, e os bancos agora estão-se pagando.
208 Para isso, claro, seguram o papel.
209 V: Não sabia.
210 V: Tu também, nunca sabes nada! Se não fosse eu, eras um homem ao mar.
211 V: Pois sim, mas ainda ontem por tua causa, perdi aquele dinheirinho que hoje tanta falta
212 me faz.
213 V: O que lá vai, lá vai. Pensemos no que lá vem. Se quiseses vou ao banco, eu sou amigo
214 dos directores.
215 V: Sim? Nunca me tinhas dito nada.
216 V: Sou. Eles, às vezes, quando têm algum negócio bicudo, até me mandam chamar.
217 V: A ti?

O GRANDE ELIAS

218 V: Olha, ainda outro dia, foi preciso sacar um arroz da alfândiga². Os direitos eram
219 duzentas libras e o depositante só dava cinquenta de garantia e dez barris de melaço. Eu
220 então, tive uma ideia luminosa: juntar o arroz ao melaço e fazê-lo entrar como arroz doce,
221 que paga uma bagatela.
222 V: E entrou?
223 V: Pois entrou. E o cheque, também há-de entrar. É dinheiro em caixa.
224 V: És um homem das Arábias.
225 V: A propósito, tens aí vinte paus que m'emprestes?
226 V: Eu? Não. Estou teso que nem um carapau.
227 V: Bem, deixa lá. Emprastas-me depois sobre o cheque da tia Adriana.
228 V: Pois sim.
229 V: Logo cá te trago notícia, hã? Obrigado, até loguinho.
230 V: Agora já podemos descansar. A Arca de Noé chegou ao seu destino e os passageiros
231 recolheram ao hotel.
232 V: E que vai fazer o Noé?
233 V: Tratar do Novo Mundo. Começar vida nova.
234 V: Vida nova?
235 V: Sim, Anita. O teatro está p'la hora da morte. Os empresários não pagam, e quando
236 pagam é tarde e a más horas. Um dia destes, deixo aquilo tudo, abalo pr' aqui e faço-me
237 agricultor.
238 V: E de que vai viver, Miguel?
239 V: Da terra, da chuva, da capoeira, do sol... Já fiz os meus cálculos, quer ver? Olhe, daqui
240 a 17 anos, já tenho 635 carneiros, 2.147 coelhos, 7.635 galinhas. Olha, só em ovos, os
241 números não cabiam no papel. Ora veja... veja.
242 V: Eh, o que aí vai!
243 V: Não falemos mais em coisas sérias. Que quer tomar? Café, chá, licores, conhaque,
244 vermute...
245 V: O que você tomar, tomo eu.
246 V: Muito bem. Dois Cinzanos e um pratinho d' azeitonas. Quer o Cinzano seco ou com
247 Castelo?
248 V: Como você quiser.
249 V: Como vê, aqui não falta nada.
250 V: Nem mesmo a música para as noites de luar.
251 V: Para os dias de sol, como o de hoje. Anita, porque não canta, pra tornar ainda mais
252 alegre este ninho de pardal solitário?
253 V: Os rouxinóis não cantam nos ninhos dos pardais.
254 V: Mas eu dou rouxinol por mim.
255 V: É uma bela ideia. Vamos a ver, Romeu. Que tens tu a dizer à tua Julieta?
256 V: O que eu tenho a dizer-te, só por música.
257 V: Ah! Sou toda ouvidos.
258 V: Bravo, bravo. Muito bem.
259 V: Cantei bem? Gostaste?
260 V: Muito. Nem eu sabia que tinhas tanto pra me dizer.

² alfândega

O GRANDE ELIAS

261 V: E ainda não é tudo.
262 V: Ah não? Então que mais?
263 V: Sentem-se no sofá. Então, não ouviram? Sentem-se no sofá. Eu fico entre os dois.
264 V: Acha que lhe obedeça?
265 V: Eu acho. Já agora também tenho curiosidade do ouvir.
266 V: Pronto! Estamos bem assim?
267 V: Muito bem.
268 V: Sabe, Anita, o que falta ao Miguel para ser feliz?
269 V: Não! O que é?
270 V: Uma noiva.
271 V: Então? Não têm nada que dizer um ao outro?
272 V: De que queres tu que a gente fale?
273 V: Tu e ele? De que há-de ser? D' amor.
274 V: Miguel, por amor de Deus, ralhe com o seu boneco.
275 V: Ouve lá, ó meu pateta, tens medo de lhe fazer a corte?
276 V: Pateta, eu? Parece-me que estás a abusar.
277 V: Pateta, sim!
278 V: Tu sabes o que eu faria se estivesse a sós com uma rapariga tão bonita?
279 V: Tenho medo das ideias dele. É muito atrevido.
280 V: Anda, palerma. Aproveita agora. Não sabe que ele é um tímido?
281 V: Que querias tu que ele fizesse?
282 V: Que casasse contigo.
283 V: Cale-se, seu mariola. Pronto! Aí de castigo pra não ser atrevido.
284 V: Anita, não se volte. Não saberia como dizer-lhe... Tenho a certeza de que seríamos
285 felizes... Diga-me só uma palavra, gosta um bocadinho de mim?
286 V: Pra que mo pergunta? Bem sabe que gosto de si.
287 V: E então?
288 V: Temos que esperar.
289 V: Muito tempo?
290 V: Não. Basta apenas que tenha 120 coelhos, 306 galinhas e outro automóvel pra lhe
291 chocar os ovos.
292 V: Parabéns, muitos parabéns.
293 V: Sim, senhor, Senhor Miguel. Lavre lá dois tentos qu' este pato que você trouxe, está de
294 se lhe tirar...
295 V: O chapéu?
296 V: Não, não, está de se lhe tirar mais outro bocado.
297 V: Ah não admira, foi criado por ele...
298 V: A biberão?
299 V: Quaise, quaise³! Más criações não são comigo.
300 V: Eu também estou a comê-lo o mais bem "criadamente" possível.
301 V: À Luís XV.
302 V: E agora por isso...Eu ergo a minha taça, para felicitar a "menina pequenina",desejando
303 qu' este dia se repita por muitos anos.

³ Quase, pronúncia que se ouve em certas partes do país.

O GRANDE ELIAS

304 V: E o pato também...

305 V: Englobando no meu brinde o Senhor Carlos, faço votos pela sua saúde e peço a Deus

306 que...

307 V: ...que o correio traga notícias da tia Adriana.

308 V: O correio? Pois sim. Que o correio traga notícias da tia Laureana.

309 V: Tia Adriana!

310 V: Ó⁴ Isso! Hip, hip...

311 V: Hurra! É ela.

312 V: A tia?

313 V: Sôr Carlos Ferreira, é aqui?

314 V: É, sim.

315 V: Voz d' homem.

316 V: Então é um tio.

317 V: Faça favor d' assinar aqui.

318 V: Um momento. Paizinho! Até qu' enfim! Um telegrama.

319 V: A ordem de pagamento.

320 V: Assina aqui.

321 V: Deixa ver, deixa ver. Uma faca.

322 V: Calma, paizinho.

323 V: Talvez uma pena.

324 V: Isso, uma pena nem que seja uma pena de pato.

325 V: Deixa ver.

326 V: Tome.

327 V: Muito obrigado, menina.

328 V: Adeus.

329 V: Mas não é possível!

330 V: Más notícias.

331 V: Que é isso, papá? Que tens tu?

332 V: O telegrama é dela. Da tia Adriana. Mas depressa, dêem-me água.

333 V: Pronto! Pronto!

334 V: Mas isto é vinho, seu idiota.

335 V: Vinho? Pois era, era.

336 V: Mas que diz o telegrama?

337 V: Toma, lê.

338 V: Com licença, eu leio. Chego sexta-feira treze. Avião Panair. Ansiosa ver tod' a família.

339 Beijos aos piquenos. Ótima saúde. Adriana.

340 V: Sexta-feira treze. Que fatalidade.

341 V: Fatalidade? Pelo contrário. A tia Adriana vem mesmo n' altura de nos tirar d'

342 embaraços.

343 V: Isso é o que te parece. Estamos perdidos.

344 V: É boa! Eu nunca julguei qu' uma tia fizesse tantos estragos.

345 V: Não faça caso, são exageros do pai.

346 V: Exageros do pai. Exageros do pai. Se tu soubesses...

⁴ Ou

O GRANDE ELIAS

347 V: Compreendo, os hóspedes trazem sempre despesas e preocupa-o a ideia do dinheiro
348 que vai gastar.
349 V: Não diga asneiras. O que me preocupa não é o dinheiro que vou gastar, é o dinheiro
350 que já gastei.
351 V: Ora então, muito boa noite.
352 V: Boa noite.
353 V: Olha que rico cheirinho. Estavam a jantar?
354 V: Estávamos.
355 V: Antes de mais nada, Carlinhos, trago-te uma boa notícia. Mas é peru, não é?
356 V: É pato.
357 V: Pato? É a minha especialidade. Pois é verdade. Uma boa notícia. Estive no banco.
358 Mas eu depois te conto. Com azeitonas, não é?
359 V: É servido?
360 V: Não tencionava, mas já agora quero festejar o acontecimento. Pois é como lhes digo.
361 Fui ao banco... Fui ao banco e a coisa está muito bem encaminhada. A ordem já chegou,
362 mas como os papéis estão em desordem, eles não dão o recheio.
363 V: O dinheiro, quer o senhor dizer.
364 V: Não, o recheio do pato. É que está uma coisa magnífica. Não dão ordem pra entregar a
365 ordem, percebe? Mas o dinheiro já cá está. Falei com o diretor.
366 V: Sim? Aah.
367 V: Vem em cheque. E digo-lhes então mais...
368 V: Mais?
369 V: Sim, mais um bocadinho, que está magnífico. Mas quem foi que fez este pato, digno de
370 Vatel?
371 V: Fui eu.
372 V: Ah sim? Pois fica aprovado em patologia. Mas há mais. Eu fiz os meus cálculos
373 astrológicos. Hoje é dia oito, o cheque chega amanhã. Vem a nove. Isto parece-me que
374 não podia vir mais depressa. E agora festejemos a chegada. À saúde... Mas o qu' é que
375 vocês têm? Estão todos com cara de caso.
376 V: É que chegou agora a ordem de pagamento. Ora leia.
377 V: Percebo, estão comovidos. Piquenos, Panair, Adriana... Por esta agora é que eu não
378 esperava.
379 V: Maldito telegrama.
380 V: Há aqui uma coisa que me faz muita confusão. Que quererá ela dizer com "beijos aos
381 pequenos"?
382 V: Aos piquenos? Será piada à Banca Francesa?
383 V: Eu sei lá! Talvez engano do telégrafo. Mas quem foi que a mandou vir? Isto vai ser o
384 fim do mundo.
385 V: É a tia atómica.
386 V: Mas por amor de Deus, paizinho. Explica-te.
387 V: Sim, sim, tens razão. É melhor explicar, dizer tudo.
388 V: Isso, isso. Explica enquanto eu acabo o pato.
389 V: Se é particular, eu retiro-me.

O GRANDE ELIAS

390 V: Por amor de Deus, Miguel, deixe-se estar. Mas que há, paizinho? Que mistérios são
391 esses?

392 V: Não são mistérios, são vinte anos de mentiras, minha filha. A tia Adriana ignora a
393 situação a que chegámos. Imagina que estou nadando em dinheiro, que tenho uma
394 fábrica de gelo de conserva, que vivo num palácio.

395 V: Num palácio? E então?

396 V: E então, como queria por força ter uma fotografia da nossa casa, eu, pr' aguentar a
397 mentira, mandei-lhe uma do Palácio de Queluz.

398 V: Oh paizinho, tu fizeste isso? Parece impossível.

399 V: Parece impossível, mas é verdade. Mas a culpa foi do Elias.

400 V: Pudera! Querias fazer de rico e mandavas o das Necessidades? Tu não percebes nada
401 de psicologia.

402 V: E ela acreditou?

403 V: Tanto acreditou que lhe abriu um crédito de duzentos contos. Ora aí está.

404 V: Duzentos contos?

405 V: Duzentos contos? Mas pra quié que foi tanto dinheiro?

406 V: Outra ideia do Elias. Disse-me qu'era pra uma fábrica de botões.

407 V: E que fizeram aos duzentos contos?

408 V: Ora, abotoaram-se com eles.

409 V: Mas o pior não é isso.

410 V: Pior? Pior não pode ser.

411 V: Pode, pode. A tia Adriana ignora que eu e tua mãe vivemos separados há vinte anos. E
412 também ainda não sabe que tu és filha única.

413 V: E então não sou?

414 V: Não é, não. Tenha paciência. Coisas que acontecem.

415 V: Não é?

416 V: Julga que tens mais irmãos.

417 V: Mais irmãos? Mas eu endoideço!

418 V: Calma! Calma! Eu explico. O Carlos, coitado, sofreu há anos, uma grande crise. Eu
419 então tive uma ideia luminosa para lhe aumentar os rendimentos.

420 V: O senhor? Eu logo vi.

421 V: A tia Adriana mandava cinco contos no dia dos anos da Anita.

422 V: Ora, está-se mesmo a ver que anunciando o nascimento doutro filho, eram mais cinco
423 quilos por ano. 'Tá bem ou não 'tá?

424 V: Oh pai! E tu fizeste uma coisa dessas?

425 V: Que queres? O Elias convenceu-me. Andava com a mania de montar um negócio d'
426 açúcar artificial.

427 V: Açúcar artificial? Mas como é que se faz isso?

428 V: Eu vendo já a receita por cem escudos.

429 V: E tu acreditaste nessa intrujice?

430 V: Intrujice, não. O açúcar era perfeito, branco, fininho, tal qual ou melhor que o
431 verdadeiro. E a dois mil reis o quilo.

432 V: A dois mil reis o quilo?

433 V: Só tinha um defeito, não adoçava.

O GRANDE ELIAS

434 V: Portanto, excelente para diabéticos.
435 V: E foi tudo por água abaixo.
436 V: Perdão, mas eu compensei esse prejuízo com uma nova ideia. Mandámos um
437 telegrama à tia Adriana a dizer que tinham nascido dois gémeos.
438 V: Mas o senhor não é um homem, é uma parteira diplomada.
439 V: E foi assim que te arranjei uma irmã, a Alice, e dois gémeos, o Francisco e o Ernesto.
440 V: E agora, que pensa fazer?
441 V: Diz-se, que foi equívoco do télégrafo. É capaz d' achar graça.
442 V: Um equívoco que dura há...
443 V: Há mais de vinte anos.
444 V: Isso traduzido em escudos foi a sorte grande do Natal.
445 V: Isto é horrível. Eu fui um fraco, um tímido. Só me resta uma solução, dar um tiro na
446 cabeça.
447 V: Alto lá, tiros é comigo. Eu tomo a responsabilidade de engazupar a velhota. Eu vou-lhe
448 dizer...
449 V: Cale-se! Não diga nem mais uma palavra. Agora quem fala, sou eu. Vocês ainda não
450 mediram a gravidade da situação. Eu adoro a tia Adriana. Foi ela que pagou o colégio
451 onde me eduquei. Tem sido tão extremosa com a família que há mais de vinte anos nos
452 manda dinheiro, para mim, e para esses tais irmãos que vocês inventaram. Se ela
453 soubesse que, apesar de tanta generosidade, eu tive de ir pro teatro pra não morrermos
454 de fome, porque todo o dinheiro qu' ela mandava era derretido nas mesas de jogo, morria
455 de desgosto. Esse telegrama revela a sua bondade, o seu amor por nós. Que lhe vão
456 dizer agora? Que não existe família e que a exploraram vergonhosamente? Ah não!
457 Oponho-me com todas as minhas energias.
458 V: Mas, se não há palácio prà receber...
459 V: Inventá-se!
460 V: E os teus irmãos?
461 V: Improvisam-se!
462 V: Bravo, bravo. Assim é que é falar.
463 V: O senhor cale-se!
464 V: E a tua mãe?
465 V: Tem de voltar pra casa.
466 V: Mas isso é uma loucura, Anita.
467 V: Não podemos fazer outra coisa. Vamos mentir todos, mas agora, por amor dela.
468 Fingiremos o que não somos, viveremos num palácio, apresentar-lhe-emos uns irmãos
469 que não existem, só para não a ferir naquilo que ela tem na melhor conta, o amor da
470 família.
471 V: E nunca mais se desfaz o equívoco?
472 V: É o desfazes! Tu estás maluquinho.
473 V: Ah mas desfaço-o eu! Quando se for embora, escrevo-lhe uma carta a contar tudo tim-
474 tim por tim-tim.
475 V: E se ela se demora em Lisboa?
476 V: Não creio. Mas se assim for, paciência. Enquanto aqui estiver, mentiremos
477 generosamente para lhe evitar uma grande decepção.

O GRANDE ELIAS

- 478 V: Nesse caso, dêem-me licença que mais uma vez eu lhes preste o meu auxílio.
479 V: Não, o senhor, não.
480 V: Então quem há-de inventar as mentiras?
481 V: E não vão ser tão poucas como isso.
482 V: É claro que tem que ser um especialista.
483 V: Bem, vamos por partes. O que se faz à Alice?
484 V: À tua "irmã"? Eu sei lá!
485 V: Sei eu! A Alice morreu o ano passado com um ataque de bexigas doidas. E não se
486 disse nada à tia pra não a afligir.
487 V: Não está mal, já é uma a menos.
488 V: E os gémeos?
489 V: O Francisco e o Ernesto. Um já eu tenho. Será o Miguel. Acha bem?
490 V: Se a Anita acha... Eu por ela faço tudo.
491 V: Obrigada, Miguel. E o outro?
492 V: O outro? Ah o outro, não se preocupem. Já arranharemos maneira de o matar.
493 V: É verdade! E a tua mãe?
494 V: Esse assunto é que o pai tem que resolver.
495 V: Mata-se ó⁵ quê?
496 V: Creio que ela por mim fará tudo.
497 V: Pronto! Está o caso arrumado. E agora vamos ao pato, enquanto não esfria.
498 V: Mas esperem lá. Falta o mais importante.
499 V: Quié?
500 V: Quié?
501 V: A casa.
502 V: Ai, é verdade! A casa! O caso é que não podemos receber a tia Adriana aqui neste
503 pardieiro.
504 V: Pois olha, filho, eles o Palácio de Queluz não emprestam com certeza.
505 V: Pois se não emprestam, pior para si. A casa é consigo.
506 V: Comigo?
507 V: É como lhe digo. O senhor não arrastou o meu pai para esta embrulhada? Agora,
508 arranje-se como puder.
509 V: O senhor Elias, até é capaz d' arranjar a Casa dos Bicos.
510 V: Mais bicudo do que isto não me podiam arranjar.
511 V: Está à prova a sua inventiva. Tem vinte e quatro horas pra nos arranjar uma casa.
512 V: Bem! Seja o que Deus quiser. Ainda não sei como, mas o que lhe garanto é que
513 amanhã terá um palacete.
514 V: Um palacete? Ó Eliazinho, vê lá o que vais fazer.
515 V: O meu chapéu. Desta vez, quem ganha o Prémio Nobel, sou eu.
516 V: Ó Santinho, não diga que o intrujaram qu' isto aqui é uma casa séria, ouviu?
517 V: É séria é, mas eu tenho a minha mulher na cama. A lagosta já não estava boa.
518 V: Se calhar, quem não estava boa era a sua mulher.
519 V: Veja lá como fala, ó sua malcriada.
520 V: É preciso alguma coisa, Francisca?

⁵ Ou

O GRANDE ELIAS

521 V: Não há novidade. Foi a esposa deste cavalheiro que se deu mal com uma lagosta.
522 Naturalmente comeu-a com casca e tudo.
523 V: Vou já queixar-me à Intendência.
524 V: O que é qu' ele diz?
525 V: Deixa-o lá desabafar. Há quem diga coisas piores.
526 V: Vês como eu podia ser útil ao teu lado?
527 V: Tu? Nunca o foste, e agora, filho, já estás velho pra t' emendares.
528 V: Enganas-te, Francisca, sou outro. Ainda podíamos ser muito felizes.
529 V: Mmm, não acredito.
530 V: Bem sabes que só voltaria pra casa se mudasses de vida. Mas isso já lá não vai nem
531 com penicilina.
532 V: Pois, Francisca, eu venho aqui, justamente para te pedir que voltes para o pé de nós.
533 V: Essa agora!É assim uma espécie de pedido de casamento.
534 V: Não, é a Anita, a nossa filha, que to manda pedir.
535 V: A Anita? E porque não veio ela?
536 V: Porque me quis castigar. Bem, deixa-te lá de mistérios e desembucha. Afinal, o qu' é
537 que vocês querem de mim?
538 V: Olha, Francisca, vou contar-te tudo. Enche-te de paciência, porque vais ter muito que
539 ouvir.
540 V: Faz-me um favor. Diz-me se o avião da Panair do Brasil vem à tabela?
541 V: Os aviões da Panair do Brasil vêm sempre à tabela. Já está no ar.
542 V: Se lhe parece, não hei-de estar?
543 V: Quero dizer, vai aterrar agora.
544 V: Agora?Aterrado ando eu há mais d' oito dias.
545 V: Atenção! Vindo do Rio (via xxx), acaba de aterrar o avião da Panair do Brasil.
546 V: Adriana!
547 V: Carlos!Não há dúvida. Estás na mesma.
548 V: E tu, vinte anos mais nova. Quaise que não te reconhecia.
549 V: As aparências iludem. Venho muito mal do meu fígado.
550 V: Sim? E não tiveste medo de vir tão longe d' avião?
551 V: Dos aviões da Panair do Brasil ninguém tem medo.Os brasileiros são tão amáveis que
552 as viagens tornam-se deliciosas.
553 V: Olha e quando voltas prò Brasil?Sabes que por cá também faz muito calor. Ai isto está
554 muito mudado.
555 V: Mas basta este sol, este lindo céu azul, pra ficar novinha em folha.O que é pena é que
556 seja por pouco tempo.
557 V: Sim?
558 V: Sim. Venho de fugida. Não posso abandonar os negócios. Quem o seu não vê...
559 V: Certamente. Vá buscar um táxi.
560 V: Um táxi? Então, o seu carro?
561 V: O meu carro... O meu carro não veio. Ficou de cama, com febre.
562 V: De cama?
563 V: O carro, quer dizer, o "chauffeur". Volta e meia, um deles está empanado.Nós
564 andamos sempre a pé.

O GRANDE ELIAS

565 V: A pé? Que horror!
566 V: O que vale é que temos bons pneus. Adriana, este é o nosso mordomo, o Elias.
567 V: Elias da Silveira e Paiva Serôdio Linhares de Runa e Barbante.
568 V: Oh grande nome! Parece o de um monarca.
569 V: Quase...
570 V: O Elias é mais do que um mordomo, é quase um amigo.
571 V: Muito prazer.
572 V: Oh querida tia! Seja bem-vinda!
573 V: Esta qual é?
574 V: A Anita.
575 V: Como estás linda. É a tua melhor obra, Carlos. Nunca mais farás nada que se compare
576 com isto.
577 V: Também me parece. Então agora, que já vou pra velho.
578 V: Ora viva! Viva a senhora minha cunhada.
579 V: Francisca, a minha mulher.
580 V: Está tal qual a última fotografia. E já lá vão cinco ano.
581 V: A mana também está famosa. Nem parece que vem de tão longe.
582 V: Mas entrem, entrem.
583 V: Por aqui, minha senhora. Tenha a bondade.
584 V: Oh mas isto é uma maravilha.
585 V: Então, mana, não faça pouco da miséria.
586 V: Este Carlos! Sempre com a mania das grandezas.
587 V: Mas senta-te, senta-te que deves vir fatigada.
588 V: Ah se te parece! Do Brasil até aqui.
589 V: Minha senhora.
590 V: Fiquem sabendo que eu não quero cerimónias comigo, hã?! Quero ser tratada à
591 americana.
592 V: OK.
593 V: A tia há-de desculpar a receção, mas o seu telegrama veio tão tarde...
594 V: Ah, sim?
595 V: Tardíssimo. Quase não tivemos tempo para nada.
596 V: Tia Adriana, chegou bem? Bem, muito obrigado.
597 V: Este é...
598 V: Um dos gémeos, o Mi, Mi...
599 V: O Francisco.
600 V: Disseste Mimi...
601 V: É que a gente em pequeno chamava-lhe o Mimi.
602 V: Mas agora é um homem, parece mal.
603 V: Parece estúpido, não é?
604 V: É curioso. Não se parece nada contigo nem com a mãe.
605 V: Em compensação, o outro gémeo parece-se com os dois. Daqui para cima é a mãe.
606 Daqui para baixo é o pai.
607 V: Credo! O que foi?
608 V: Parece que tinha um eco cá dentro. Pai, ai. Eu às vezes tenho disto.

O GRANDE ELIAS

- 609 V: É, ficou-lhe do sarampo.
- 610 V: Hás-de ser sempre o mesmo. Ias partindo a jarra.
- 611 V: E era pena. Foi feita na tua fábrica, não?
- 612 V: Na minha fábrica? Qual fábrica?
- 613 V: Então não me disseste que tinhas entrado pra uma fábrica de vidro?
- 614 V: De vidro? Ah, sim, fui "convidrado", quer dizer, convidado, mas não não aceitei. Não.
- 615 V: Pois eu julgava qu' ele tivesse entrado prà Marinha.
- 616 V: Com esta idade? Eu de mais a mais enjoo.
- 617 V: Prà Marinha Grande.
- 618 V: Paizinho, a fábrica.
- 619 V: Ah que disparate! Para a Marinha terrestre. Não, não. Andei a navegar por outras
- 620 indústrias. Fiz cerâmica.
- 621 V: Muita cerâmica.
- 622 V: Isso é verdade. Ele não tem feito outra coisa.
- 623 V: Boa tarde, minha senhora. Posso servir o chá, menina?
- 624 V: Deixe, Leonilde, eu sirvo.
- 625 V: Olha, esse serviço é fabrico nosso.
- 626 V: Ah sim? Bem bonito.
- 627 V: A tia que toma? Chá simples ou com leite?
- 628 V: Hoje vou atrainçar a minha dieta. Chá simples e muito forte.
- 629 V: Pode V. Exa. Tomar à sua vontade. É Olong-Uxing-Ponchong. Não lhe pode fazer
- 630 mal. Já vinha prà Europa nas caravelas inglesas do século XV.
- 631 V: Será melhor que o Ceilão?
- 632 V: Melhor que o Ceilão? Sei lá! Talvez sim. É questão de paladar mais ou menos "rafiné".
- 633 V: Já vejo que é conhecedor.
- 634 V: Ai o Elias conhece tudo. Chás, vidros, loiças, é com ele. Tem sido o nosso melhor
- 635 colaborador.
- 636 V: Faz-se o que se pode.
- 637 V: Pois eu gostava de ver fabricar um objecto destes. É ao fogo, não é?
- 638 V: E ao fogo, é. Depois, é claro, deixa-se esfriar. Mas quem sabe disso a fundo é aí o
- 639 Elias, que já esteve na nossa fábrica.
- 640 V: Titia, não quer um bolinho?
- 641 V: Espera meu amor, deixa-me ouvir a explicação que me interessa muito. Ora, então
- 642 diga lá.
- 643 V: Eu peço desculpa, mas quem deve explicar, é o Senhor Carlos, qu' é o fabricante.
- 644 V: Não, não! Tu sabes colorir as frases com mais pitoresco. E nisto de louça, o colorido é
- 645 tudo.
- 646 V: No fundo, é simples. Amassa-se a porcelana, mete-se tudo em formas, previamente
- 647 untadas, e introduz-se no forno...
- 648 V: É como o pão-de-ló.
- 649 V: Depois parte em fatias...
- 650 V: Em fatias?

O GRANDE ELIAS

651 V: Eu disse fatias? Ah sim, em fatias. É um termo técnico. Isto é, separam-se as xícaras
652 dos pires, e então é que se põem as asas. E elas vão em bando por mundo fora, ao
653 serviço do "five-o-clock-tea", que aqui, por acaso, é "five-o-clock-tia".
654 V: Este Elias é um poeta.
655 V: É. Um poeta cerâmico, loiça fina.
656 V: Bem, já percebi pela explicação que se trata dum segredo profissional que não
657 pretendo desvendar. Contento-me em saborear um chá delicioso por uma xícara que é
658 "obra da família". Já não é pouco.
659 V: Indústria nacional e da mais fina. Tudo quanto há de mais fino e mais nacional.
660 V: Tia Adriana, uma sanduíche?
661 V: Não, obrigada. Tome, Elias, cuidado, não se parta essa preciosidade...e de indústria
662 nacional.
663 V: Deus nos defenda! Então é que era um bonito serviço.
664 V: Mas afinal ainda não estamos todos. A Alice?
665 V: A Alice?
666 V: Ah, naturalmente ainda não veio da escola. Porque é que vocês se calam? Que
667 aconteceu à Alice?
668 V: Ah sim, a Alice. Desculpa não te termos dito, mas a Alice, que Deus haja.
669 V: Que Deus haja? Quê? Morreu?
670 V: Completamente.
671 V: Pobre mana!
672 V: Então, Francisco. Já sabes que a mamã não pode ouvir falar nestas coisas.
673 V: Pobre filha.
674 V: Então? Então? É preciso ter ânimo pra suportar os golpes do destino.
675 V: E nós que estávamos com medo de te dizer. Ah, mas tu és corajosa.
676 V: Ah Sim? Então o melhor é dizer-lhe tudo. Não acha?
677 V: Não! Não! Não digam mais nada! Por amor de Deus!
678 V: Mas há mais alguma coisa?
679 V: Há sim, tia. O Ernesto morreu.
680 V: O Ernesto! Impossível!
681 V: Isto é, morreu, morreu, não é bem assim.
682 V: Olha, antes tivesse morrido. Assim, foi pior. Muito pior.
683 V: Já lá vai um ano e parece que foi ontem.
684 V: Um ano? Ora espera! Mas tu há uns meses mandaste-me pedir dinheiro pra ele acabar
685 o curso.
686 V: Eu mandei?
687 V: Perdão, quem mandou fui eu. Dez mil cruzeiros.
688 V: Oh papá, tu fizeste isso? Olha, palavra d' honra que não me lembrava.
689 V: O Carlos foi sempre muito esquecido.
690 V: Mas tem piorado muito nestes últimos anos.
691 V: Vossas Excelências permitem-me uma modesta opinião?
692 V: Fale, Elias. Ele é como se fosse da família.
693 V: Como V. Exa. Sabe, há duas espécies de morte, a física, propriamente, e a moral.
694 V: Mas então morreu ou não morreu?

O GRANDE ELIAS

695 V: Para nós, morreu. Já não pertence à família.
696 V: Mas vocês explicam-se ou não, de uma vez pra sempre?
697 V: Se V. Exa. Me permite...Como não sou da família, talvez seja o mais indicado para
698 explicar.
699 V: Pois desabafe, estou ansiosa por saber.
700 V: O Senhor Silvestre, meu amo...
701 V: Ernesto, Elias.
702 V: Ernesto Elias. Perdão. A comoção embarga-me a voz. O senhor Ernesto caiu na mais
703 completa desgraça, desonrando o nome da família duma maneira infamante.
704 V:Ah! Mas conte, conte. Como foi?
705 V: Como foi? Matou uma velha.
706 V: Que horror!
707 V: Elias, não!
708 V: Basta, Elias! Isso não se diz assim.
709 V: Mas perdão...Queria eu dizer que o Senhor Ernesto matou uma velha tradição desta
710 casa,"a honra acima de tudo". Foi a chamada "ovelha ranhosa" neste rebanho familiar.Um
711 dia, numerosa cavalgada...
712 V: Bem, bem, agora conto eu o resto. O Elias pode retirar-se. Há coisas que devem ser
713 tratadas só em família.
714 V: Acho muito bem. Agora vê lá como é que te explicas.
715 V: Ó homem, desembucha.
716 V: O Ernesto, desde criança, qu' era um homem de maus instintos. Aos nove anos,
717 vendeu a dentadura postiça do papá. Estive três dias a farinha "Nestlé". Aos catorze anos,
718 com outros da mesma idade, roubou a caixa duma mercearia.
719 V: Muito dinheiro?
720 V: Não. Foi uma caixa de bolachas. Mas comeu-a toda. E veja o instinto. O papá pô-lo
721 numa oficina, mas ele não queria trabalhar porque é um autêntico mandrião.
722 V: Mas a quem sairá ele assim?
723 V: Mandrião? Eu sei lá!
724 V: Mas onde ia eu? Na oficina. Um dia, empenhou a ferramenta toda, e como é natural, foi
725 parar à cadeia.
726 V: Que horror!
727 V: Basta! Não estejam a mortificar a tia Adriana com esse sudário de misérias.
728 V: Não! Eu quero saber tudo. Antes de mais nada, a verdade. Toda a verdade.
729 V: Então, diz-lhe quanto eu gastei num ano em que ele esteve na cadeia.O papá vendeu
730 a fábrica, a mamã empenhou as jóias,tudo pra pagar ao patrão.Mais de duzentos contos.
731 V: Muito mais!
732 V: Então a ferramenta qu' ele roubou valia tanto dinheiro?
733 V: Não, mas é qu' ele roubou a ferramenta pr' arrombar o cofre da oficina.
734 V: Um sobrinho meu, a arrombar cofres.
735 V: Sim! A mana sabe lá! Ele tem tanta força que é capaz de deitar uma casa abaixo.
736 V: E deitou! Uma casa. Uma fábrica com chaminé e tudo.
737 V: Tanto assim que se fez lutador profissional.
738 V: Lutador? Ao menos valha-nos isso.

O GRANDE ELIAS

739 V: Mas é um lutador reles daqueles que se batem só pelo dinheiro.
740 V: Imagina, que vergonha! Por dinheiro! Isso é que eu não lhe perdoo.
741 V: Mas como gasta ele esse dinheiro?
742 V: Ora só bebe aguardente. Passa a vida embriagado. Olhem, a última proeza dele foi há
743 dias...Apanhou tal bebedeira que quebrou o pescoço ao outro lutador. O pobre homem
744 deixa três filhos e duas mulheres.
745 V: Duas mulheres?
746 V: A esposa e a irmã.
747 V: Pois, sim senhor. Mal sabia eu que o nome da família andava por aí nos cartazes de
748 circo.
749 V: Ah não! Ele teve o bom senso de arranjar um nome suposto. Lá naquele meio é
750 conhecido pela "Pantera Negra". É uma fera.
751 V: Pobre Carlos! Pobre Francisca! O que vocês devem ter sofrido.
752 V: Bem, agora que a tia Adriana já sabe tudo, não falemos mais nisso. Vamos tomar ar.
753 V: Isso, isso! Vamos tomar ar.
754 V: Senhora Dona Adriana .As malas de Vossa Excelência já chegaram e estão no seu
755 quarto.
756 V: Está bem, Elias. Vou já. Olha lá, porqu' é que vocês numeraram tudo cá em casa?
757 V: Nós?
758 V: Numerámos o quê?
759 V: Olha, esta poltrona é o número 47.E esta caixa é o 152.
760 V: É boa! Esta mesinha é o 134.
761 V: Tem graça! Esta cadeira é o 22.
762 V: E o piano é o 28. Eu nunca tinha dado por isto.
763 V: Nem eu!
764 V: O quê?
765 V: Perdoem, Vossas excelências, fui eu, que há dias, resolvi fazer o inventário de toda a
766 mobília. Compreendem, desde que admitimos pessoal novo, e depois há aí tanta
767 ladroeira, tanta falta de seriedade.
768 V: Tinham medo de que as criadas roubassem o piano ou a "Frigidaire"?
769 V: Sabe-se lá! Olha que há gente capaz de tudo. Isto que tu aqui vês pode desaparecer
770 dum momento para o outro.
771 V: Cruzes canhoto! O diabo seja surdo!
772 V: Vamos, tia! Naturalmente ainda quer descansar um bocadinho antes de jantar.
773 V: Vamos, vamos. Até logo.
774 V: Adeus, tiazinha.
775 V: Às ordens de Vossa Excelência. Livra! Já não podia mais.
776 V: Que queres dizer? Explica-te depressa, quando não, dou em doido.
777 V: Calma, muita calma, que isto não vai assim. Vamos pr' ali.
778 V: Homem, conta lá depressa. Que casa é esta? E como conseguiste arranjá-la?
779 V: Calma, calma. Não te assaralhões.
780 V: Não haverá perigo de intervir a polícia?
781 V: Sosseguem!Evidentemente que uma casa mobilada e de graça não é coisa que se
782 arranje assim de pé prà mão, por meios absolutamente legais.

O GRANDE ELIAS

783 V: Eu logo vi.
784 V: É Limoeiro pela certa. Mas, então como foi?
785 V: Eu vou dizer-te a verdade. Conheces o Leitão, aquele meu amigo que compra e vende
786 casas e tem uma loja d' antiguidades?
787 V: Não conheço eu outra coisa. É uma águia que sabe do seu ofício e está cheio "dele".
788 V: Pois é, é esse mesmo. Logo por sorte tinha esta casa para vender e o recheio pra
789 leilão. Falei-lhe na tia Adriana, disse-lhe quem era, uma viúva riquíssima, que era capaz
790 de gostar da casa e acabar de ficar com isto tudo. Mas para isso tinha que me ceder a
791 casa durante oito dias.
792 V: E cedeu.
793 V: Como vês, durante oito dias és o dono deste palacete.
794 V: Palavra d' honra?
795 V: Palavra de honra!
796 V: Então, não há perigo d' irmos parar ao Torel?
797 V: Durante oito dias, podemos estar descansados.
798 V: E depois?
799 V: Depois, é o diabo! Ao nono dia começa ele a fazer o leilão do recheio.
800 V: Por isso está tudo numerado.
801 V: Sim, por ora são tudo etiquetas, mas se a velha se lembra de ficar mais oito dias,
802 acabam-se as etiquetas e põem-nos na rua.
803 V: Enfim, temos uma semana para respirar, o que já não é nada mau.
804 V: Paizinho! Olha que bonito. Deu-me a tia Adriana.
805 V: Bonito e bom! Que lindo presente.
806 V: Colares da viúva. Até engarrafado é um lindo presente.
807 V: Querida tia! É amorosa. Ainda bem que veio.
808 V: Sim, sim, mas agora o que é preciso é que se vá embora e o mais depressa possível.
809 V: Ah não vai, não! Está encantada com a família. Diz que não vai a Vichy e que fica
810 connosco dois ou três meses.
811 V: O quê?
812 V: Três meses?
813 V: Noventa dias! Pior que uma letra ao aceitante.
814 V: E o leilão daqui a oito.
815 V: Oito dias!
816 V: Três meses!
817 V: Oito dias!
818 V: Três meses!
819 V: Mas quié isto, que dizem eles?
820 V: Ai não sei, eu é que já não digo mais nada porque já perdi a fala.
821 V: Oito dias! Três meses. Oito dias! Três meses.
822 V: Anita, és completamente feliz?
823 V: Completamente feliz, Miguel! E tu?
824 V: Não sei. Dá-me um beliscão com toda a força.
825 V: Um beliscão? Para quê?
826 V: Para ter a certeza que estou bem acordado.

O GRANDE ELIAS

- 827 V: Miguel, então não me ouves, não me vês aqui, junto de ti?
- 828 V: Esse era sempre o meu sonho. Mas quando acordava, via-te desaparecer como uma
- 829 princesa dos contos de fadas.
- 830 V: Mas agora verás que nunca mais desapareço. Quebrou-se o encanto e serei do meu
- 831 príncipe por toda a vida.
- 832 V: Por toda a vida. E que pena qu' ela seja uma só, porque não vai chegar prò que eu
- 833 tenho cá no meu programa.
- 834 V: Ah! Tens então um programa?
- 835 V: Que não poderá ser alterado nem por qualquer motivo imprevisto.
- 836 V: E qual é o primeiro número desse programa?
- 837 V: O costume, a sinfonia. Música celestial, Adaggio, Moderato, Allegro.
- 838 V: "Ma non troppo"
- 839 V: "Alegro Vivace!"
- 840 V: Bom dia.
- 841 V: Bom dia, minha senhora.
- 842 V: Olá, Adriana.
- 843 V: Bom dia.
- 844 V: Bons dias a V. Exa.
- 845 V: Bom dia, Elias.
- 846 V: Então, como passou a noite? Bem?
- 847 V: Lindamente. Toda dum sono. Não calculam a minha alegria quando abri os olhos e vi
- 848 que estava em Portugal.
- 849 V: Em Portugal e junto da família.
- 850 V: Sobretudo quando a família é tão unida como a nossa.
- 851 V: Lá isso é verdade. Esposos unidos, pais e filhos unidos, irmãos unidos.
- 852 V: Como raramente tenho visto. Ainda há pouco, quando abri a janela do meu quarto, vi o
- 853 Francisco e a Anita a beijarem-se com uma ternura que até comovia.
- 854 V: O Mi? O Francisco e a Anita a beijarem-se? Ai, o grande tratante... Que dizes tu a isto?
- 855 V: Então, Senhor Carlos, são irmãos.
- 856 V: S' eles são irmãos, é natural...
- 857 V: É, é uma grande pouca-vergonha. Ora deixem estar que eu lhes trato da saúde.
- 858 V: Bom dia.
- 859 V: Bom dia.
- 860 V: Bom dia.
- 861 V: Bom dia, ti-ti.
- 862 V: Bom dia, papá.
- 863 V: Papá? Com que então, seu mariola... Foi passear de bicicleta e não me convidou.
- 864 V: Quê? O papá também anda de bicicleta?
- 865 V: Ando, ando. E um dia até sou capaz de correr contigo.
- 866 V: Sabem, tenho estado a pensar no pobre Ernesto.
- 867 V: Qual Ernesto? O teu defunto marido?
- 868 V: Não, homem. O teu filho.
- 869 V: No meu filho?
- 870 V: No gémeo.

O GRANDE ELIAS

871 V: No gémeo?
872 V: Sim.
873 V: Não me sai do pensamento. Fez-me tanta impressão o que vocês me contaram que
874 me decidi falar com ele.
875 V: Tu? Falar com ele? Endoideceste?
876 V: Não há nada a fazer. Quero vê-lo.
877 V: Vê-lo? Só se for em fotografia.
878 V: Mas que ideia foi essa agora, mana?
879 V: Acho que o Ernesto deve voltar pra casa de seus pais.
880 V: Voltar para aqui? Nem penses nisso, Adriana.
881 V: Nós nem sabemos onde ele mora?
882 V: Isso não importa. Contrata-se um detective particular e ele aparece d'um momento prò
883 outro.
884 V: Isso é lá no Brasil. Aqui os detectives não descobrem nada.
885 V: Perdão, minha senhora, mas a polícia nesta altura seria uma hecatombe.
886 V: Não sei porquê.
887 V: Porque o Ernesto era capaz de a matar.
888 V: A mim? Não tenho medo.
889 V: Mas temos nós, tia.
890 V: Mana! Eu peço-lhe que desista dessa ideia.
891 V: Não, Francisca. Hei-de vê-lo e falar com ele. No final de contas é teu filho e meu
892 sobrinho. Não posso deixar cair na lama um homem que usa o nosso nome.
893 V: Não, usa não. É o "Pantera Negra".
894 V: E além disso, ninguém sabe onde pára.
895 V: Se V. Exas. Me permitem... Eu sei onde se encontra o Sr. Ernesto. E se V. Exa.
896 desejar, amanhã à noite levá-la-ei ao antro onde ele arrasta uma vida de miséria e
897 devassidão.
898 V: Então? 'Tá na hora.
899 V: Não devem tardar. Espera, parou um táxi. São eles! Vai prò teu lugar. Ó rapazes, eles
900 aí vêm. Isto agora é como se fosse a sério, hã? Tu vê lá, tem cuidado, não me mates o
901 rapaz.
902 V: Esteja descansado. Com atenção.
903 V: Afina-me essa garganta. Vamos a isto.
904 V: É aqui?
905 V: É sim, minha senhora.
906 V: Oh Meu Deus! Bem, vamos!
907 V: Lá está ele! É aquele!
908 V: Epá, temos visitas.
909 V: Deixa ouvir a sereia.
910 V: Ó Senhor Ernesto! Senhor Ernesto!
911 V: Qu' é lá? Qu' é que você quer? Galego! Traz um' aguardente!
912 V: Senhor Ernesto, não me conhece?
913 V: Eu não. E tu?
914 V: O Elias, não se lembra de mim? O seu velho mordomo.

O GRANDE ELIAS

915 V: Ah Sim, agora... Então, pagas ou bebes?
916 V: Depois. 'Tá ali a tia Adriana que o quer ver.
917 V: Tia? Estás grosso? Eu tias, ó Elias, nunca tive nem quero.
918 V: Mas faz muito mal. Não se lembra da tia Adriana do Brasil?
919 V: Epá, ele tem uma tia no Brasil.
920 V: Tu 'tás grosso, homem! Eu do Brasil, só conheço a cachaça. Vai uma golada?
921 V: Então, Senhor Ernesto? Isto não se faz ao Elias. Lembre-se que sou quase da família.
922 V: Eu não tenho família. Morreu toda. Toda, toda...Sou "orfe", ouviu Sr. Elias? "Orfe" e
923 vacinado.
924 V: Como vê, está completamente bebido.
925 V: Sou da mesma opinião.
926 V: Olha para aquela desgraça.
927 V: Ele vai beber aquilo tudo?
928 V: Aquilo tudo e não é nada.Só pra matar o bicho são três garrafas.
929 V: Três garrafas? E depois?
930 V: Depois de matar o bicho, mata um homem com a mesma facilidade.
931 V: Que pavor! Vamos embora. Ai Falta-me o ar.
932 V: Veja lá se lhe falta mais alguma coisa que isto aqui não é de confiança.
933 V: Ai vamos, vamos, Senhor Elias.
934 V: Alto!Tatuado!Com que então temos visitas, hã? Calha bem porque hoje vai haver festa.
935 V: Ah sim? Então, com licença, que nós não fomos convidados.
936 V: Daqui não sai ninguém.
937 V: Quem foi que disse?
938 V: Digo eu.
939 V: Eh tu? Anda daí que temos de conversar.
940 V: Não, contigo nunca.
941 V: Mau, mau. Ou vens ou eu vou lá buscar-te.
942 V: Atreve-te s' és capaz.
943 V: Vamos ver.
944 V: A polícia!A polícia!A polícia!A polícia!A polícia!
945 V: Um mimo!
946 V: Parabéns, Miguelzinho. Parecia mesmo a sério.
947 V: Pois é, mais sério do que isto só na morgue.
948 V: Entre!
949 V: Vossa Excelência dá-me licença?
950 V: Entre e feche a porta.
951 V: Às ordens de Vossa Excelência.
952 V: Mandeí-o chamar para lhe pedir um esclarecimento.
953 V: Estou pronto a esclarecer o que Vossa Excelência ordenar.
954 V: Mas antes disso, desejava saber a sua opinião sobre o caminho a seguir com respeito
955 ao meu sobrinho.
956 V: Essa opinião que só agora me permito dar porque V. Exa. a isso me autoriza, é que
957 não há nad' a fazer .O Senhor Ernesto está completamente perdido.
958 V: Perdido?

O GRANDE ELIAS

959 V: Acha que sim?

960 V: É o tipo vulgar das almas fracas, impotentes pra reagirem aos impulsos do destino

961 adverso. Não é por exemplo o meu caso, que apesar de todas as vicissitudes, tenho

962 sabido manter a minha linha de nobreza ancestral, mesmo oculta sob as vestes de um

963 simples mordomo.

964 V: Perdão! Disse oculta,mas não tanto que escapasse à minha observação. O seu porte,

965 as suas maneiras, a sua linguagem.

966 V: Sim, minha senhora, confesso... Foi a necessidade que me obrigou a este pesado

967 disfarce. E digo "pesado" porque V. Exa. deve calcular quanto me custará servir pessoas

968 de um outro nível, outros processos, outra mentalidade.

969 V: Compreendo-o muito bem, meu caro senhor.

970 V: Eu fui educado nos princípios severos da nobreza de casta: A verdade acima de tudo,

971 a lealdade à frente de tudo, a dignidade, enfim, sobre tudo.

972 V: Queira sentar-se, senhor Elias de Barbante. Mas qual foi o motivo de tão grande

973 transformação?

974 V: A história é simples. A minha ascendência paterna remonta aos reis visigodos. O

975 trisavô do meu pai teve uma tenda...

976 V: Ah! Era comerciante?

977 V: Não, uma tenda de campanha em Alcácer-Quibir.

978 V: Minha mãe, de origem italiana, tinha papas na linhagem.

979 V: Que nobreza!

980 V: No nosso escudo havia a Cruz de Malta, a Cruz de Carlos Magno e a Cruz das

981 Cruzadas.

982 V: Três cruzes!

983 V: Autêntico sangue azul.

984 V: Genuíno! Vieram as guerras e os saques e fomos despojados de tudo. Um dia, acordei

985 órfão e pobre. Experimentei todas as profissões e conheci a ingratidão dos homens.

986 V: Mas não a das mulheres.

987 V: É solteiro, o senhor. Elias?

988 V: Completamente.Meu pai também era.

989 V: Seu pai também era solteiro?

990 V: Perdão. O meu pai era da opinião que só deviam casar-se os homens ricos. Daí o viver

991 sempre sozinho. Até lhe chamavam entre a nobreza, o Dom Solidão.

992 V: Uma pergunta. Não lhe interessaria desempenhar...

993 V: Desempenhar? Desempenhar era todo o meu empenho.

994 V: Como direi, um lugar de mando, de direção duma grande propriedade agrícola?

995 V: A agricultura foi sempre o meu sonho dourado. Se eu tivesse capital, eu punha em

996 prática o meu grande invento. O trigo sintético. É cominação do azote e extrato de fósforo

997 que produz a gramínea "ersatz".Seria o mesmo que semear libras em oiro.

998 V: Não! Trigo sintético não me diz nada.

999 V: Quer dizer que por aí não fazemos farinha.

1000 V: Ainda se fosse açúcar... talvez me interessasse.

O GRANDE ELIAS

1001 V: Açúcar? Mas isso ainda com mais facilidade. Pela transformação dos amidos em
1002 sacarose e o desdobramento do potássio alcalino em fécula sacarina. Isto é com uns
1003 trezentos contos e tal...

1004 V: Bem, depois falaremos nisso. Agora é preciso resolver este problema da família.

1005 V: Esse é que nem quimicamente se resolve. Três toques. É comigo. São horas de servir
1006 o café. Volto à minha condição de mordomo.

1007 V: Eu também desço.

1008 V: Descemos ambos. Com licença, minha senhora.

1009 V: Vá, senhor Elias, vá, e lembre-se que não há mal que sempre dure...

1010 V: Nem bem que se não acabe.

1011 V: Bravo, bonita canção.

1012 V: Ond' a aprendeste?

1013 V: Cantava-a no teatro. Era um sucesso todas as noites.

1014 V: No teatro?

1015 V: Sim, no teatro lá do colégio.

1016 V: Colégio?

1017 V: Pois era. De vez em quando dávamos récitas. Pelo Natal, pela Páscoa, pelo Carnaval.

1018 V: Sim, agora compreendo.

1019 V: Então o que pensavas tu?

1020 V: Sei lá! Tenho tido tantas surpresas. E depois do que se passou ontem à noite, com o
1021 Ernesto, já nada me admira.

1022 V: Não penses mais nesse desgraçado.

1023 V: Faça de conta que ele não existe, titia.

1024 V: Isso é bom de dizer, mas quem viu o teu irmão e meu sobrinho como nós o vimos,
1025 naquela caverna de malfeitores, completamente embriagado, uma verdadeira ruína
1026 humana. Não o posso esquecer.

1027 V: Horrível, horrível.

1028 V: Mas... Há ainda uma coisa que eu não percebo. Como é que um rapaz com aquele
1029 físico pode ser um lutador?

1030 V: Ah isso pode. É dos leves. Chamado o "peso mosca". Não vê Vossa Excelência que na
1031 luta há três categorias? O bruto, o médio e o moscatel.

1032 V: Não é possível. Com certeza que deve levar pancada de todos.

1033 V: Enganas-te. Parece uma enguia. Não há maneira de o agarrarem.

1034 V: Além disso, nunca apanha, justamente porque não tem espaço vital onde caiba um
1035 murro.

1036 V: E se nós falássemos d' outra coisa, tia?

1037 V: Não, isto interessa-me muito. Porque, além de tudo o mais, cheguei a desconfiar que
1038 ali haveria mistificação.

1039 V: Mistificação? Oh Adriana...

1040 V: Não sei, o Ernesto poderá ser tudo. Poderá ser um músico, um artista... Mas um
1041 lutador, não acredito. Ah não!

1042 V: Ah é...?

1043 V: É sim, tia.

1044 V: Não acredito.

O GRANDE ELIAS

- 1045 V: É, mana!
- 1046 V: Vossas Excelências permitem-me?
- 1047 V: Diga, Elias, diga.
- 1048 V: Eu sou um velho amador de luta e amigo pessoal de vários campeões. Tenho visto o
- 1049 Senhor Ernesto combater muitas vezes e posso afirmar, não desfazendo na paternidade,
- 1050 que no ringue ele é um toiro. Um toiro! Eu podia "marrar" a Vossas Excelências. Perdão,
- 1051 eu podia narrar a Vossas Excelências, alguns episódios notáveis a qu' assisti.
- 1052 V: Então conta, conta pra ver se a convences.
- 1053 V: É inútil. Eu só me convenço quando vir o Ernesto lutar.
- 1054 V: Lutar? Não! Isso é impossível!
- 1055 V: Impossível, não é! Acho até fácilimo. E se Vossa Excelência deseja ver o seu sobrinho
- 1056 lutar, ele combate depois d' amanhã no Estádio do Parque Mayer.
- 1057 V: Você mente. Não combate, não senhora. Este homem está maluco.
- 1058 V: Perdão, eu vi no jornal.
- 1059 V: Ah então é verdade.
- 1060 V: É mentira, já disse. O Ernesto não combate. Que tal está, hein?
- 1061 V: Não teimes. Talvez combata.
- 1062 V: Também acha que sim?
- 1063 V: Se Vossa Excelência deseja assistir, eu posso comprar os bilhetes.
- 1064 V: Não há bilhetes! Também vem no jornal! Lotação esgotada!
- 1065 V: Senhor Carlos, estão lá fora uns homens que trazem os instrumentos de música.
- 1066 V: Instrumentos? Isso é engano. Não são pra cá.
- 1067 V: São, são! Espera! São prò leilão.
- 1068 V: Leilão?
- 1069 V: Eu disse leilão? Para o Leitão. Foi confusão. Leitão, leitão. Mande assar! Mande entrar!
- 1070 Esqueci-me de dizer que o senhor Saramago, o amigo do Sr. Leitão...
- 1071 V: Está bem, Elias, não diga mais. Sabes, Adriana,era uma surpresa que eu queria fazer-
- 1072 te, mas estragaram tudo. São uns instrumentos que eu comprei num leilão. Para fazermos
- 1073 uns concertos à noite. Como sei que gostas de música...
- 1074 V: Obrigada pela intenção.
- 1075 V: Façam favor.
- 1076 V: Ponha ali, com cuidado, hã? Deixa cá ver isso.
- 1077 V: Que belo saxofone.
- 1078 V: Ei, o que aí vai. Gastaste uma fortuna.
- 1079 V: Foi um saldo. Eram da "Filarmónica Paz e Harmonia", mas houve lá uma desarmonia e
- 1080 "paz"! Venderam tudo.
- 1081 V: Tu, em tempos, eras um bom músico. Ainda te lembras?
- 1082 V: Essas coisas não esquecem nunca.
- 1083 V: Notas é com ele. O caso é ter de onde as tirar.
- 1084 V: Precisa de mais alguma coisa?
- 1085 V: Não, está tudo muito bem. Boa tarde.
- 1086 V: Boa tarde. Muito obrigado.
- 1087 V: Boa tarde. Muito obrigado.
- 1088 V: O Francisco toca saxofone? E o Elias também?

O GRANDE ELIAS

- 1089 V: Tocam todos. Senão pra que queria eu os instrumentos?
- 1090 V: Mas tocam todos "realmente"?
- 1091 V: Pela parte que me toca, devo dizer a Vossa Excelência, que fui membro da Charanga
- 1092 Real e contrabaixo no Real Teatro de São Carlos. Mais "realmente" do que isso, não é
- 1093 possível.
- 1094 V: Mas o melhor é tocar qualquer coisa senão a tia não acredita.
- 1095 V: Nada mais fácil. Lembra-se do "Noturno" de Chopin?
- 1096 V: É isto?
- 1097 V: Ora, ora, ora. Isso é "dupain".
- 1098 V: Chopin.
- 1099 V: Bem sei, mas para mim, Chopin é "dupain". Como quem diz: "é pão".
- 1100 V: Um, dois, três.
- 1101 V: É bonito, não é?
- 1102 V: Muito bonito! Mas ao vê-los assim em tão doce harmonia, não posso deixar de pensar
- 1103 no bem que ficaria aí, junto de vocês, tocando violino, o "nosso pobre Ernesto".
- 1104 V: Não, não e não! Já disse que não combato e não combato mesmo.
- 1105 V: Seja como for, Miguel, mas tens de combater. Não há outro remédio. A velha já anda
- 1106 desconfiada e se nos apanha em falso, vai tudo por água abaixo.
- 1107 V: Pois então? Não foi ele que teve a ideia do Ernesto? Agora que se aguenta.
- 1108 V: Percebo, até acabarem comigo. Nesse caso, prefiro dizer à tia Adriana que o Ernesto
- 1109 morreu outro dia no K.O. Bar e não se fala mai nisso.
- 1110 V: Sim? E se ela quer ver o cadáver?
- 1111 V: É mulher para isso.
- 1112 V: E a mim que m' importa? Digo-lhe toda a verdade e pronto.
- 1113 V: Nesse caso, quem o mata sou eu. Era uma vez um ventríloquo. Agora escolha!
- 1114 V: Calma, calma. Assim não se resolve nada. O Miguel vai lutar e acabou-se.
- 1115 V: Pois acabou-se. Deve mesmo considerar-me acabado para sempre. Não fica um osso
- 1116 inteiro. Hoje os ossos consertam-se com grande facilidade. Põem-se uns gatos, faz-se um
- 1117 enxerto.
- 1118 V: Depois do enxerto qu' eu vou levar, só se forem gatos-pingados.
- 1119 V: Mas vamos lá a saber, você é um homem ou não é um homem?
- 1120 V: Sou um homem, mas não quero ser defunto. Eu desejo viver ainda mais alguns anos.
- 1121 V: Mas eu garanto que não sucede mal nenhum. Tive uma ideia.
- 1122 V: Já sei. Uma transfusão de sangue ou uma cadeirinha de rodas. Não, não me bato! Já
- 1123 disse!
- 1124 V: Cobarde! Medroso! Parece que já te estão a bater.
- 1125 V: E estão a bater mesmo.
- 1126 V: Entre!
- 1127 V: Então? Já está convencido?
- 1128 V: Qual? Vencido, vencido ainda antes de combater. E quer este homem casar.
- 1129 V: Sim, mas quero casar inteiro. A carne já não é muita, se me tiram os ossos, fica só o
- 1130 cabelo. Não, e não!
- 1131 V: E agora? Que havemos de dizer à tia Adriana?
- 1132 V: Sei lá! Vai ser uma catástrofe. Deserda-nos, chama-nos intrujões.

O GRANDE ELIAS

1133 V: O que é uma grande calúnia.
1134 V: Miguel...Miguel, eu sei bem que é um grande sacrifício, mas peço-te pelo nosso amor
1135 que te não recuses a ajudar-nos. Está nisso o nosso futuro, a nossa felicidade. Tenho fé
1136 em ti. Em que tudo há-de correr o melhor possível.
1137 V: Acreditas?
1138 V: Absolutamente! Tenho confiança em ti.
1139 V: Sim? Que otimismo! Seja! Por ti, Anita, farei tudo. Bato-me, ainda que saiba que vou
1140 morrer.
1141 V: Ainda bem.
1142 V: Muito bem. Muito bem. Para seres o Joe Louis, só te falta ser preto. Já estás amarelo.
1143 V: Eu sempre disse qu' ele era um homem.
1144 V: Um homem, não. Uma pantera. Uma pantera negra.
1145 V: Você não me aleije o rapaz. Nos primeiros minutos, evitam-se o mais possível.
1146 V: Ele, não me ataca?
1147 V: Não! Esteja descansado. E se atacar, é como quem ataca um sapato. Não há perigo.
1148 Nos últimos cinco minutos, você deixa-se agarrar e ele assenta-lhe as espáduas no chão.
1149 Combinado?
1150 V: Combinado. Mas ele que não se esqueça de me torcer os dedos no 2º "round".
1151 V: Fique descansado.
1152 V: E os carcanhóis?
1153 V: Homem, estão aqui. Nós somos pessoas sérias.
1154 V: Sim, sim, mas nunca fiando.
1155 V: Isto já é a luta?
1156 V: Não, isto é a massagem.
1157 V: Então com mais ternura pra eu chegar vivo ao "ring". Ai! Ai!
1158 V: Isto não é nada.
1159 V: Cuidado! Olhe que eu sou voluntário, faço isto por amor.
1160 V: Ah sim?
1161 V: Estás pronto?
1162 V: 'Tou! 'Tou quaise pronto!
1163 V: Está tudo combinado com o Rodrigues. Os primeiros momentos são de esquiva. Ao
1164 segundo "round", quando ele estiver de costas, tu torces-lhe o dedo mindinho. Ele cai, e
1165 tu assentas-lhe as espáduas sobre o tapete. Que foi?
1166 V: Nada. Foi este senhor que assentou as mãozinhas nas espáduas.
1167 V: Rodrigues! Estão a chamar-te ao telefone.
1168 V: Vou já. Está lá? Sim, sim. Sou eu. És tu, Miro? Como está a tua irmã? O quê? Teve um
1169 menino? Sim, sim. Vou já, já, já. João, minha mulher teve um menino. Um rapaz, um
1170 rapaz.
1171 V: Parabéns.
1172 V: Obrigado.
1173 V: Mas ouve lá, ó Rodrigues! Então o combate?
1174 V: Bem, agora...
1175 V: Está na hora!
1176 V: Agora e na hora... ámen.

O GRANDE ELIAS

1177 V: Vamos lá!
1178 V: Parece-me qu' este chão não está firme.
1179 V: Coragem! Espera-te a Glória!
1180 V: Ai credo, não diga isso que é o nome da enfermeira lá do meu Montepio.
1181 V: Ai cruces, canhoto!Vai tu à frente!Então, coragem!
1182 V: Hoje há bacalhau!
1183 V: Mas aquele não é o Rodrigues.
1184 V: Pois não, este é muito mais forte e mais bruto do que o outro.
1185 V: Mas isto é uma burla. Então o meu rico dinheirinho?
1186 V: O senhor apostou no Rodrigues? Então ficou a ganhar com a troca. O mulato liquida-o
1187 em menos de um fósforo. Ora vai ver.
1188 V: Vou, vou. Isto vai ser bonito. Eu prefiro não ver.
1189 V: Atenção! Minhas senhoras e meus senhores! Vamos ter a honra de dar começo ao
1190 segundo combate desta noite em que se vão encontrar pela primeira vez os célebres
1191 lutadores: Ernesto, o "Pantera Negra"! Quarenta e nove quilos, duzentos e cinquenta. E
1192 Pepe Rodrigues, mais conhecido pelo "Quebra-Costas"! Cento e treze quilos e cinquenta
1193 gramas. Atenção! Atenção! Combate em quatro assaltos de cinco minutos, com intervalo
1194 de dois minutos, dirigido pelo árbitro senhor Narciso Linguixa! Trinta e nove quilos e vinte
1195 e cinco gramas.
1196 V: Ai t ia Adriana, estou enervadíssima.
1197 V: Não admira filha, sempre é teu irmão.
1198 V: Um, dois, três, quatro...
1199 V: Mas isto é um milagre.
1200 V: Não, não! Não vale torcer os dedos. Está fora da combinação.
1201 V: O quê?
1202 V: Pra baixo! Venha pra baixo! Pra baixo!
1203 V: Deixa-te estar! Não saias daí!
1204 V: É o saís!
1205 V: Vem cá pra baixo!
1206 V: Desce, covarde! Desce, covarde!
1207 V: Está bem!Isto não vale.
1208 V: Coragem, Miguel!
1209 V: Aguenta-te que estás quase no fim!
1210 V: Pois estou, estou. Não aperte tanto. Já lhe disse que isso não vale. Este tipo está a
1211 faltar à combinação. Largue-me o pé! Largue-me o pé!
1212 V: Atenção! Minhas senhoras e meus senhores! O júri resolveu suspender o combate,
1213 desclassificando Rodrigues por agressão triplicada ao árbitro e declarando vencedor a
1214 Ernesto, o "Pantera Negra".
1215 V: Entre!
1216 V: Vossa Excelência chamou?
1217 V: Sim, pode levar. Então como está o meu sobrinho Francisco?
1218 V: Um pouco melhor.
1219 V: Mas afinal, o que lhe aconteceu? Não sei, minha senhora. Parece que foi atropelado.
1220 Tem umas nódoas negras na cara e um braço ao peito.

O GRANDE ELIAS

- 1221 V: Era exatamente o que eu pensava.
- 1222 V: Vossa Excelência não deseja mais nada?
- 1223 V: Sim, um táxi à porta daqui a uma hora.
- 1224 V: Sim, minha senhora.
- 1225 V: Bons dias.
- 1226 V: Bom dia.
- 1227 V: E então? Que disse o homem?
- 1228 V: Acedeu?
- 1229 V: Não há nada a fazer. O leilão começa impreterivelmente, palavras do Leitão, hoje às
- 1230 três.
- 1231 V: Oh! Sim, senhor!
- 1232 V: Valeu a pena o meu sacrifício.
- 1233 V: Mas tu tinhas dito que podíamos estar sossegados durante oito dias. Afinal, ao fim de
- 1234 seis aparece o leilão.
- 1235 V: Que queres? Foi o Pinho, o sócio do Leitão, que resolveu antecipá-lo. O dono disto
- 1236 precisa da "massa" e quer-se ir embora.
- 1237 V: É outro pelintra como nós.
- 1238 V: Oh pai, seis dias já foi um grande favor.
- 1239 V: E agora, que vamos fazer?
- 1240 V: Não sei. Parece-me que tive uma grande ideia.
- 1241 V: Não! Não! Se calhar agora tinha de m' atirar do Elevador de Santa Justa, e sem pára-
- 1242 quedas. Não quero mais experiências. Olhe pra isto.
- 1243 V: Aqui só há uma solução, é dizer tudo à tia Adriana.
- 1244 V: Mas a verdade é a pior coisa que se lhe pode dizer.
- 1245 V: Eu não tenho coragem.
- 1246 V: Nem eu!
- 1247 V: Querem ver que ainda é o Ernesto? Não se aflijam. Eu própria vou tratar disso.
- 1248 V: Homem, com a breca! Entretanto, vê se arranjas uma saída, uma ideia salvadora.
- 1249 V: Nesta altura, verdadeiramente salvadora só há uma. Salve-se quem puder! OLHA vou
- 1250 comprar cigarros.
- 1251 V: Espere um momento, senhor Elias. Entre! Quando a Senhora Dona Adriana descer,
- 1252 avise-me imediatamente.
- 1253 V: A Senhora Dona Adriana saiu e disse que prevenisse os senhores que só volta depois
- 1254 das três horas.
- 1255 V: O quê?
- 1256 V: Que diz ela?
- 1257 V: Santo nome!
- 1258 V: Repete lá isso.
- 1259 V: A Senhora Dona Adriana saiu e só volta depois das três horas.
- 1260 V: Está bem, pode retirar-se.
- 1261 V: Mas isto vai ser o fim do mundo. Quando ela voltar, encontra a casa invadida e o
- 1262 pregoeiro a vender os móveis.
- 1263 V: Eu vou mas é fazer as malas pra me pôr a andar quanto antes.

O GRANDE ELIAS

1264 V: Está quieta mulher, que isso também não remedeia nada. Vai ter com o Leitão e pede-
1265 lhe para adiar o leilão por 24 horas.
1266 V: Mas também não adianta. Ainda se fossem 24 meses...
1267 V: É só para nos dar tempo p' arranjar outra mentira...
1268 V: Outra mentira? Foge Miguel, que lá vem o preto.
1269 V: ...ou então a contar-lhe toda a verdade.
1270 V: Bem, vou tentar. Esperem! Parece-me que tive a melhor ideia de toda a minha vida.
1271 V: Minhas senhoras e meus senhores, está aberto o leilão. Vamos começar por pôr em
1272 praça um magnífico piano inglês do século XIX, uma autêntica maravilha em estado novo,
1273 como V. Exas. Podem verificar. Quanto oferecem V. Exas. Por essa preciosidade?
1274 V: Dez contos.
1275 V: Dez contos. Dez contos o piano.
1276 V: Dez contos e quinhentos.
1277 V: Dez contos e quinhentos.
1278 V: Onze contos.
1279 V: Doze e quinhentos.
1280 V: Doze contos e quinhentos. Não dão mais?
1281 V: Agora já não há nada a fazer. Estamos perdidos.
1282 V: Deixa, homem. Até ao lavar dos cestos é vindima.
1283 V: Catorze contos.
1284 V: Isso é até ao lavar dos cestos, não é até ao vender dos pianos.
1285 V: Quinze contos. Ninguém dá mais?
1286 V: Foi o Elias que nos atraçou.
1287 V: Há mais de três horas sem aparecer.
1288 V: Quinze contos.
1289 V: Afinal, tanto sacrifício pra ficarmos pior do que estávamos.
1290 V: Quinze contos e quinhentos.
1291 V: Vinte contos.
1292 V: Vinte contos! Vinte contos o piano. Ninguém dá mais? Vou arrematar... Dou-lhe uma,
1293 dou-lhe duas...
1294 V: Alto! Suspendam! Faça favor de ler...
1295 V: Isto é um truque dos cabeças de pau.
1296 V: Mas nós é que não somos cabeças de turco. Fora! Fora!
1297 V: Silêncio, meus senhores. Muito bem. Minhas senhoras e meus senhores, por motivos
1298 imprevistos, o leilão já não se efectua. Peço a V. Exas. a fineza de se retirarem.
1299 V: Isto não pode ser.
1300 V: É uma grande pouca-vergonha.
1301 V: Silêncio! Então, meus senhores, não ouviram? Parece-me que nada mais têm a fazer
1302 em minha casa.
1303 V: Minha senhora...
1304 V: Meu caro Elias, queira fazer o favor de acompanhar estes senhores.
1305 V: Imediatamente! Por aqui, façam favor. Tenham a bondade. Se quiserem outro leilão, há
1306 um no Cartaxo. Têm um comboio às seis horas, magnífico é ultramoderno. Passem muito

O GRANDE ELIAS

1307 bem. Às suas ordens. Prazer. Às suas ordens. Tem uma linda barba. Minha senhora.
1308 Enfim, sós.

1309 V: Então, meus bons amigos, não dizem nada? Então? Compreendo, nem podem falar.
1310 Então, falo eu! Não lhes vou dizer que tive uma desilusão. Não! Sou prática e não gosto
1311 de frases feitas. Quero apenas que saibam que desde que aqui cheguei, percebi logo que
1312 pretendiam iludir-me.

1313 V: Isto brada aos céus!

1314 V: Hoje, ao ler no jornal o anúncio do leilão, fui à agência no propósito de desvendar o
1315 mistério. Foi lá que encontrei o nosso bom Elias que, desolado, como eu, revoltado contra
1316 a vossa ingratidão, me disse sinceramente toda a verdade.

1317 V: Tu? Disseste a verdade, Elias?

1318 V: Sim! Toda a verdade! Fui eu que disse toda a verdade. E s' a disse é porque sou nobre
1319 de corpo e alma e não me sofria o ânimo ver que este coração de peregrina beleza, que
1320 palpitava d' afeto e ternura, fosse atingido na sua fibra mais sensível e delicada, o amor
1321 da família. Sim, meus senhores, eu fui comparsa nesta avalanche de mentiras, porque o
1322 timbre dos meus antepassados era "servir com lealdade".E assim, eu fui leal servidor, até
1323 que o dever m' impôs bater-me por uma dama. Ela era só e indefesa contra uma horda
1324 desvairada pela ambição. Ambição pelo dinheiro? Nunca! Porque nunca o dinheiro os
1325 tentou. Ambição apenas de manter a estima da tia Adriana, a quem não desejavam
1326 desiludir na sua passagem meteórica por Lisboa. E então, forjaram quantas piedosas
1327 mentiras lhes ditaram os seus acanhados cérebros. E vieram as inquietações, as ânsias,
1328 o medo de serem descobertos. Eu bem os aconselhei a que não fizessem tal. Mas
1329 acabaram por convencer-me que era a única maneira de lhe poupar um terrível desgosto.
1330 Senhor juiz! Perdão! Minha senhora. Há pois, que considerar as circunstâncias
1331 atenuantes, que são muitas, que militam em favor dos réus, perdão...Dos seus parentes.
1332 Sobretudo a persistência, a tenacidade, e o espírito de sacrifício de que deram provas. E
1333 assim está provado que nenhum propósito desonesto havia por debaixo desta,
1334 chamemos-lhe assim, mistificação. Isso não! Provada também a fraqueza de Carlos, em
1335 se deixar arrastar por conselheiros ambiciosos. Provad' a inocência pombalina de
1336 Francisca e Anita, completamente alheias a tudo quanto se passou antes da chegada da
1337 tia. Provado por fim, o grande amor de Miguel por Anita, arriscando os ossos e a vida
1338 numa luta desigual do mosquito contra o elefante, em que o anofélis venceu o
1339 paquiderme. Eis portanto, em resumo, uma família de que V. Exa. pode orgulhar-se e de
1340 cujo sangue eu faria de bom grado uma transfusão pràs minhas veias de aristocrata da
1341 velha cepa. Cepa... Adriana... Leio no seu olhar, pleno de bondade e perdão, a sentença
1342 que vai proferir. Tem na sua frente quatro famintos de ternura que imploram a esmola de
1343 um sorriso. No vosso regaço, há pão e rosas. É este o momento de os distribuir por todos
1344 nós. Tenho dito!

1345 V: Confesso que choro de alegria. Eu já estava convencida de que tudo fizeram por bem.
1346 Mas foi esta alma nobre e desinteressada...alma dum verdadeiro fidalgo, que me fez
1347 compreender que a minha missão na vida não estava completa. Assim, quero que a Anita
1348 e o Miguel se casem o mais rapidamente possível e que sejam muito, muito felizes.
1349 Ofereço-lhes esta moradia como presente de núpcias. Tu, Francisca,voltarás a viver com
1350 o teu marido, que pode e deve ajudar-te. O Carlos é bom.

O GRANDE ELIAS

- 1351 V: É sim, senhora! As más companhias é que o têm perdido.
- 1352 V: Obrigado, Adriana. Prometo-te que d' hoje em diante seremos como Romeu e Julieta.
- 1353 V: Tia Adriana, ainda duvido de tanta felicidade.
- 1354 V: Agora, quer queira quer não, tem que ser minha tia.
- 1355 V: Meu caro Elias! O que tu fizeste é formidável.
- 1356 V: Espera, espera. Que até agora só saíram os prémios piquenos. Ainda falta a sorte grande.
- 1357 V: Agora, só me falta falar de mim. Volto para o Brasil dentro de breves dias. Mas sosseguem, não vou só. Como preciso de alguém que me ajude, o senhor Elias vai comigo.
- 1360 V: Ladrão! Jogaste no bilhete inteiro.
- 1361 V: O senhor Elias? Também vai?
- 1362 V: Sim, vai! É para fazermos trigo sintético.
- 1363 V: Perdão, trigo, trigo propriamente, não é. Desta vez é milho. Milho é qu' eu vou fazer.
- 1364

SALTIMBANCOS

1 V1(M.A.U -off): Não é uma história que vou contar. As vidas simples não têm história. São
2 feitas de luz e de sombra, sem grandes anseios nem grandes esperanças. Esta é a vida
3 da gente de circo, gente simples, caminhantes da ilusão, gente sem eira nem beira,
4 desenraizados, livres, mas com os pés atolados na terra. Pertencço a essa gente. Lembro-
5 me bem da primeira vez que vi o Circo Maravilhas. Tinh' acabado d' atravessar a fronteira
6 e dentro de mim apenas havia solidão. Não tinha nenhuma ideia quando me aproximei da
7 bilheteria a pedir uma entrada.

8 V2(M.O.P): Geral ou cadeiras?

9 V1(M.A.U): Chamo-me António Carreiro, Toni. Gostava d' assistir ao espetáculo. Sou da
10 Arquí. Posso?

11 V2(M.O.P): É da Arquí?

12 V1(M.A.U): Sou

13 V2(M.O.P): Pois claro que pode.

14 V2(M.O.P): Podemos sentar aqui.

15 V1(M.A.U): Um circo... Lonas e taipais... O palhaço. Todos os circos são iguais, mesmo
16 pequenos e pobres como este. Encontrava-me de novo na minha casa, entre a minha
17 gente, depois de tantos tombos por esse mundo.

18 V2(M.O.P): São os meus filhos. Têm boa ginástica, não têm? Se visse o número que a
19 Delmirinha fazia a cavalo, um sucesso! Mas tivemos que vender o cavalo.

20 V1(M.A.U): O senhor não precisa de um trapezista?

21 V2(M.O.P): Lá precisar a gente precisa, mas... Passe por cá amanhã. Para esses
22 negócios, é melhor falar com a minha mulher.

23 V2(M.O.P): O camarada de quem te falei.

24 V1(M.A.U): Bom dia.

25 V2(M.O.P): Bom dia, a minha mulher.

26 V3(F.O.U.): Não importa saber se é mulher se é tua, o que vale é o nome artístico.
27 Chamo-me Miss Dolly e você?

28 V1(M.A.U): Toni.

29 V3(F.O.P): (Você trabalha no) trapézio?

30 V1(M.A.U): Sim.

31 V3(F.O.P): Não conheço a sua cara.

32 V1(M.A.U): Cheguei ontem de fora.

33 V3(F.O.P): Do estrangeiro?

34 V1(M.A.U): Sim.

35 V2(M.O.P): Bem me queria parecer que o amigo não era de cá.

36 V1(M.A.U): Sou de cá, sou, mas já parti há muito tempo.

37 V3(F.O.P): Onde tem trabalhado?

38 V1(M.A.U): Por aí, em Espanha, no circo da Austríaca.

39 V2(M.O.P): Ah, bem sei. Que é feito dela?

40 V1(M.A.U): Mataram-na. Mataram-na e pegaram fogo ao circo.

41 V2(M.O.P): Mataram-na?

42 V1(M.A.U): Sim, foi na Guerra de Espanha. Houve um bombardeamento e o circo ardeu
43 todo. Ela podia ter fugido, mas quis salvar os cavalos e ficou feita em cinza.

44 V3(F.O.P): Mas isso já foi há muitos anos. Que fez d' então para cá?

SALTIMBANCOS

45 V2(M.O.P): Tanta pergunta...A gente não e polícia para s' andar a meter na vida dos
46 outros.
47 V1(M.A.U): Estive na Áustria, na Alemanha e...
48 V3(F.O.P): E quê?
49 V1(M.A.U): Não tenho nada que contar a minha vida. Pedi trabalho... Se me quiserem
50 dar...
51 V3(F.O.P): Nós temos o programa todo organizado, mas como não temos trapezista,
52 talvez o senhor possa ficar.
53 V1(M.A.U -off): Estreei-me naquela mesma noite. Há quanto tempo não trabalhava! Mas
54 feliz ou infeliz, jamais poderia ser outra coisa do que sou... saltimbanco. O circo corre-me
55 nas veias, faz parte do meu sangue. Porquê então aquela dor sempre dentro de mim?
56 Nunca mais voltaria a ser como outrora... e a casa estava tão vazia... É triste trabalhar
57 assim, mas trabalhando eu esquecia... E tinha tanto que esquecer. Tanto...
58 V2(M.O.P): O público está a gostar, Toni.
59 V1(M.A.U): Delmirinha. Que haveria nela d' estranho? Naquela altura ainda a não
60 compreendia. Se ela quisesse trabalhar comigo...
61 V3(F.O.P): Outra vez sem fazer a barba, hã? e quer entrar de casaca nesse estado.
62 V4(M.O.U): O qu' é que vossemecê quer, não tive tempo.
63 V3(F.O.P): Mas teve tempo pra beber.
64 V4(M.O.U): Beber, eu? Vossem'cê a dar-lhe com essa história de beber.
65 V5(M.O.U): Se calhar não ia agora um litrinho?
66 V4(M.O.U): Vá lavar prato.
67 V: Você ainda dá mais baixaza ao Circo do que aquela que ele já tem... Olha-me pra isto,
68 todo roto, todo sujo.
69 V4(M.O.U): Não sei porquê! O fato é meu, não o roubei a ninguém.
70 V3(F.O.P): Mas está sujo. Porque não corta o cabelo e não faz a barba?
71 V4(M.O.U): Não sou de luxos!
72 V3(F.O.P): Até eu me tornei uma desmazelada. Que pensará você de tudo isto? Eu já tive
73 a minha casinha, não era de ricos, mas era asseada. Dava-me gosto viver dentro dela!
74 Nessa altura, até este circo era um grande circo. Mas qu' importância tem isso? Hoje,
75 tanto me dá que corra pra baixo como corra pra cima. Está sujo? Não o sujassem! Então?
76 V2(M.O.P): Não sei como isto vai ser. As casas cada vez mais fracas. O dinheiro d' hoje
77 não chega pa pagar a todos.
78 V1(M.A.U): O circo vai mal?
79 V6(F.G1.U): Vai.
80 V1(M.A.U): Se você quisesse, podíamos fazer um número em conjunto no trapézio. Quer?
81 Não me diga que tem medo!
82 V6(F.G1.U): Não, Toni, não tenho medo.
83 V1(M.A.U): Então?
84 V6(F.G1.U): Não me pergunte mais nada, não me pergunte, peço-lhe.
85 V1(M.A.U): Boa noite.
86 V2(M.O.P): Boa noite, Toni.

SALTIMBANCOS

87 V1(M.A.U -off): Quem diria que a noite da minha estreia seria a última daquele pobre
88 circo. A noite ameaçava tempestade. Mas a tempestade já começara lá dentro. Não era
89 só eu que sofria.

90 V3(F.O.P): Aquele Toni, deve haver qualquer coisa na vida dele. Nunca fala, nunca diz
91 nada... Ó Delmirinha, o que estava o Toni a dizer-te há bocadinho? Não ouves?

92 V6(F.G1.U): Não estava a dizer nada, mãe.

93 V3(F.O.P): Não disse que gostava de fazer um número contigo no trapézio? Porque
94 recusastes, Delmirinha? O Circo vai de mal a pior e um número desses era um bom
95 número. Foi o meu grande sucesso quando eu tinh' a tua idade.

96 V6(F.G1.U): Não quero mãe, bem sabe que não quero.

97 V3(F.O.P): Bem sei, tens nojo disto tudo. Vergonha de ser artista de circo. Não queres
98 que te chamem saltimbanca, o qu' és tu mais qu' uma saltimbanca?

99 V6(F.G1.U): Cale-se, mãe.

100 V3(F.O.P): Saltimbanca, sim. Tu, o teu pai e eu. Todos. Ou julgas qu' és alguma
101 princesa? Querias um palácio para morar, não?

102 V6(F.G1.U): Cale-se mãe, por amor de Deus.

103 V3(F.O.P): Princesa!

104 V2(M.O.P): Filha... A chorar... Não tenhas vergonha de ser artista de circo. Não há vida
105 mais bela do que a nossa, apesar de todas as dificuldades. Até amanhã, filha.

106 V6(F.G1.U): Até amanhã, pai.

107 V2(M.O.P): Dolly... Acorda, vamos.

108 V3(F.O.U.): Não tem importância, isto passa.

109 V7(M.B.U.): Delmirinha, paizinho, paizinho! Mãezinha! Mãe! Mãezinha, paizinho!

110 V2(M.O.P): Dolly!

111 V7(M.B.U): Mãe!

112 V3(F.O.U.): Não foi nada. Salvem o circo!

113 V2(M.O.P): É inútil. O vento destruiu tudo. Estamos perdidos.

114 V7(M.B.U): Mãezinha!

115 V2(M.O.P): Ninguém mais falará no Maravilhas. Agora, o que vai ser da gente? Cada um
116 por seu lado a pedir trabalho nos outros circos ou a ir pela' ruas como saltimbancos.

117 V1: Não diga isso, com uns dias de trabalho o circo põe-se em ordem emenda-se o
118 mastro, pregam-se os taipais...

119 V2(M.O.P): E os panos? A gente não pode dar espetáculo sem eles.

120 V1: Porque não? Com noites bonitas... faz-se espetáculo ao ar livre.

121 V2(M.O.P): Estamos no inverno, António. Vai chover. Vai chover sempre.

122 V1(M.A.U -off): E vieram dias negros, trabalhando aqui e acolá, à chuva e ao vento, nesta
123 luta sem jeito pra qu'rer viver. Vendeu-se a madeira ensopada e os farrapos das lonas e
124 lá fomos de terra em terra, esmolando como pedintes. Saltimbancos, eis o que nós
125 éramos. Sofrimentos e humilhações, tudo passámos. Um bocado de manta fazia de pista
126 e em vez de lonas, tínhamos o céu. Éramos um punhado de sombras caminhando ao
127 acaso. Olhávamos uns para os outros e pra dentro de nós e só encontrávamos
128 melancolia. Esp'rávamos...

129 V8: Há um homem que tem um circo para vender, o Hercules.

130 V9: Bem sei, já trabalhei lá.

SALTIMBANCOS

131 V3(F.O.U.): É um grande circo. Mas, o dinheiro? Ond' é que a gente o vai arranjar?
132 V1(M.A.U): Talvez ele dê algumas facilidades. Podiam pagar com letras.
133 V2(M.O.P): Letras? Tenho tanto medo disso.
134 V3(F.O.U.): Se ele nos fizesse um jeito, a gente ia pagando todos os meses. O circo está
135 como novo. Boa madeira, bons panos... Ah, s' aquele circo ainda fosse nosso...
136 V1(M.A.U -off): E fomos além do sonho. Que nos importavam as letras, todas as
137 dificuldades, todas as lutas, tínhamos um circo, um circo nosso, quase novo. Jamais
138 voltaríamos a trabalhar pela rua . Pareciam já tão distantes de nós aquelas caminhadas
139 sem tino em busca de pão. Miss Dolly cirandava dum lado para o outro. Que mulher, era
140 ela a alma do circo.
141 V3(F.O.U.): Até me parece um sonho. Um circo quase novo.
142 V10: Agora cuidadinho com as letrinhas, hein. Reformas não é comigo.
143 V3(F.O.U.): Esteja descansado. A gente nunca ficou a dever nad' a ninguém
144 V1(M.A.U -off): Com que felicidade o pobre velho pintava a tabuleta... Circo Maravilhas.
145 Ali, estava o nosso lar.
146 V2(M.O.P): Respeitável público. Tenho a honra de participar a V. Exas. que hoje no Largo
147 da Feira no Circo Maravilhas há um grandioso espetáculo.
148 V11: É entrar, é entrar, meus senhores, pr' assistir ao grande e sensacional espetáculo.
149 Hoje, todas as atrações.
150 V3(F.O.U.): Isto são horas? Fique sabendo que a gente assim não se entende. Ou os
151 artistas estão aqui a horas certas ou isto vai muito mal. Os abusos que havia no outro
152 circo têm qu' acabar, ouviu?
153 V4(M.O.U): Pois claro que ouvi. Eu não sou surdo. Parece que está inchada. Lá por ter
154 um circo novo...
155 V11: Gostei muito do teu número.
156 V6(F.G1.U): Todas as noites dizes a mesma coisa, como se fossem números diferentes.
157 V11: Mas eu gosto dele todas as noites, Delmirinha.
158 V3(F.O.U.): Está pronto?
159 V4(M.O.U): É o diabo do laço. Parece que tem electricidade.
160 V3(F.O.U.): Dê cá isso. Este peitilho, que vergonha...
161 V4(M.O.U): E vossemecê a dar-lhe com o peitilho.
162 V3(F.O.U.): Quem o viu antigamente e quem o vê hoje! Nem parece o mesmo. Mas que
163 tem você esta noite?
164 V4(M.O.U): Eu, nada.
165 V4(M.O.U): Dois ovos. Agora vou pronunciar algumas palavrinhas mágicas.
166 V3(F.O.U.): Não sei qu' ele tem hoje! Que fez ele ao outro pombo?
167 V3(F.O.U.): O outro pombo?
168 V4(M.O.U): Hã?
169 V3(F.O.U.): Qual hã nem meio hã. Porque não apareceram os dois pombos?
170 V4(M.O.U): Não calhou.
171 V3(F.O.U.): Essa é boa, mas o dado são dois pombos.
172 V4(M.O.U): Pois é, mas o outro está doente.
173 V3(F.O.U.): Doente? Foi você que o comeu. Comeu-o, até apostou. Comeu-o, sim senhor.
174 Um homem destes a comer o pombo com que trabalhava.

SALTIMBANCOS

175 V2(M.O.P): Então, vamos, vamos, já disse. Não queres saltar? Não queres ser artista de
176 circo? Porque? É tão bonito. O público todo àplaudir-te, a deitar-te flores... Flores não,
177 hortaliça. Tu gostas mais de hortaliça, não gostas, Pombinho? Pois claro que gostas. Ora
178 vamos lá. Anda, vamos, agora. Anda, salta, salta, salta. Maldito.
179 V3(F.O.U.): Ainda és mais burro que o próprio burro.
180 V6(F.G1.U): Ele há-de saltar, pai. Não há de saltar porquê? quando ele perder o medo à
181 tábua, o pai vai ver.
182 V2(M.O.P): Já não acredito.
183 V6(F.G1.U): Não diga isso. Há de ser o melhor número do circo.
184 V2(M.O.P): Isso era bom, era. Já tenho o número todo imaginado. Uma tábua aí com um
185 metro d' altura.
186 O Pombinho a correr à volta da pista e a saltar. Depois pego numa pistola...
187 V7(M.B.U): Verdadeira, pai?
188 V2(M.O.P): Não, com fulminante. Pego numa pistola, pum, dou-lhe um tiro. O Pombinho
189 cai e fica como morto. Nesta altura, entram quatro homens c' uma padiola e levam o
190 Pombinho. E atrás, a música a tocar uma marcha fúnebre. É espantoso, não é?
191 V1(M.A.U -off): Mal despontou o Verão, partimos em tournée. Foram os melhores tempos
192 da minha vida. O Circo triunfava. Casas cheias, sempre casas cheias. A sorte parecia ter-
193 se aproximado de nós.
194 V3(F.O.U.): Que tal?
195 V2(M.O.P): Tudo vendido. A gente agora podia comprar o cavalinho para o número da
196 Delmirinha.
197 V3(F.O.U.): Sim, um cavalinho como antigamente.
198 V4(M.O.U): E tu, quando estreias o Pombinho?
199 V2(M.O.P): Não sei, um burro sempre é um burro. Custa um bocadinho a ensinar.
200 V3(F.O.U.): Lá pra dentro. Não quero os artistas fora dos camarins a conversar.
201 V4(M.O.U): Se ela fosse minha mulher...
202 V11: Queria fazer-te uma pergunta, Delmirinha.
203 V6(F.G1.U): O quê?
204 V11: Tu eras capaz de casar c' um palhaço?
205 V6(F.G1.U): Não, com um palhaço nunca. Porque perguntas isso?
206 V11: Por perguntar. Era só pra saber a tua opinião.
207 V2(M.O.P): Anda, anda. Anda, salta. Agora, salta. Anda, salta agora. Salta!
208 V1(M.A.U): Agora tens de segurar na correia e andares à roda.
209 V2(M.O.P): Cuidado, filha, olha qu' isso é perigoso.
210 V1(M.A.U): Pois é, mas é que o público só gosta de números onde há perigo. Se em cada
211 espectáculo morresse um artista, os circos estavam sempre cheios.
212 V3(F.O.U.): Quando eu fazia esse número, o público inteiro levantava-se e gritava: "Basta,
213 basta".Foi o melhor número da minha vida. Ninguém fazia o pião da morte como eu.
214 V1(M.A.U): Quer experimentar?
215 V3(F.O.U.): Não, já não podia. A gente também envelhece. Hoje bastava-me duas voltas
216 para cair no meio da pista. É por isso qu' eu quero que tu aprendas. Aprende, Delmirinha.
217 Quando eu te vir, quando estiveres lá em cima a rodopiar e o público inteiro a gritar:

SALTIMBANCOS

218 "Basta, basta", é como... é como s' eu tivesse a tua idade. É como... Já viram? Estou mais
219 velha do que pareço. Não m' ia tornando sentimental?
220 V2(M.O.P): Salta. Salta...Viram? Viram, ele saltou! Saltou! Perdeu o medo à tábua. Ainda
221 hei-de fazer de ti um grande artista, meu Pombinho.
222 V3(F.O.U.): Eu seja cega se um dia não der sumiço a este burro.
223 V2(M.O.P): Ouviram o que ela disse? Que dá sumiço ao burro. Eu sou muito bom, mas
224 mesmo muito bom,
225 mas se tal acontecesse, havíamos de as ter das boas!
226 V1(M.A.U -off): Naquela noite fomos à Feira. A Delmirinha ia sorridente a meu lado. O
227 coração batia-me quase feliz. Porque não lhe dissera ainda o quanto gostava dela?
228 V6(F.G1.U): Vamos experimentar? Experimenta agora tu. Porquê? É tão divertido! Que
229 tal? Quanto é?
230 Vx: Dois escudos.
231 V1(M.A.U -off): Poderia ela compreender se soubesse o mal que aqueles tiros me
232 fizeram! Eram recordações que acordavam dentro de mim que pretendia esquecer. A
233 guerra. Tinha as mãos tintas de sangue. Eu também matara. Jamais poderia libertar-me
234 daquela obsessão que vivia comigo e me torturava. Jamais voltaria a ser verdadeiramente
235 feliz. Tudo isso eu lhe contei. Ela respondeu apenas.
236 V6(F.G1.U): Vamos.
237 V1(M.A.U -off): E levou-me. Quis qu' eu me distraísse, que brincássemos como duas
238 crianças sem passado nem presente, límpidas e puras. Sorria para mim e o seu sorriso
239 libertava-me.
240 V6(F.G1.U): Foi uma noite maravilhosa, não foi, Toni?
241 V1(M.A.U -off): Foi. O circo quando tem as luzes apagadas, parece uma criança
242 adormecida. Calmo, doce. Quando nós gostamos muito das coisas, elas parece que têm
243 vida e cheiro e até falam. Escuta. Não ouves? Este murmúrio, como se alguém estivesse
244 a dizer um segredo baixinho.
245 V6(F.G1.U): É o vento a bater na lona.
246 V1 (M.A.U.): Pois é, mas é maravilhoso. E o cheiro dos taipais e da terra batida da pista,
247 um cheiro que entra dentro de nós e nos dá uma alma nova. Não sentes isto, Delmirinha?
248 V6(F.G1.U): Falas tanto no circo, como se fosse a única coisa no mundo que existisse
249 para ti.
250 V1 (M.A.U.): É a minha vida. Eu nunca poderia ter outra melhor. Mas ficaste triste?
251 V6(F.G1.U): Não, porquê? Boa noite.
252 V1(M.A.U -off): Os seus olhos tão tristes e tão doces comoveram-me. Que tinha ela?
253 Porque ficara subitamente triste? Nunca a senti tão longe de mim como naquela noite.
254 Fomos cada um para seu lado. Os nossos destinos não se encontrariam.
255 V2(M.O.P): És tu, filha?
256 V6(F.G1.U): Sou.
257 V2(M.O.P): Divertiste-te muito?
258 V6(F.G1.U): Sim.
259 V2(M.O.P): Respeitável público. Tenho a honra de lhes apresentar uma sensacional
260 estreia, Toni e Delmirinha no célebre número do pião da morte.
261 V1 (M.A.U.): Tás nervosa?

SALTIMBANCOS

262 V6(F.G1.U): Não.
263 V2(M.O.P): Não descanso enquanto não a vir cá em baixo.
264 V2(M.O.P): Respeitável público. Os artistas vão agora executar um arriscado número o
265 pião da morte. Peço a máxima atenção.
266 V4(M.O.U): Viram por aí a minha camisa?
267 V3(F.O.U.): Está aqui a tua camisa. Só queria que vissem a gordura qu' esta camisa
268 deitou. Olha, já viram, nem ao menos agradece.
269 V4(M.O.U): Não tenho nada que lh' agradecer. Eu não lhe pedi para lavar a camisa.
270 V3(F.O.U.): Vista-se homem, vista-se. Isto assim não pode ser. Não se ouve ninguém rir
271 quando estás na pista.
272 V4(M.O.U): Não faças caso. Ela não sabe o que diz.
273 V11: Já não tenho gosto. Já não tenho gosto nenhum para fazer palhaçadas.
274 V4(M.O.U): Parece que é feita de pau. Queria que lhe agradecesse, hã? Toda
275 branquinha! Até pareço um pipi.
276 V11: Mas fica-te bem.
277 V4(M.O.U): Ah fica? Pois ainda vai ficar melhor. Raios a partam!
278 V11: Delmirinha? Tenho uma coisa pra te dizer.
279 V6(F.G1.U): O quê?
280 V11: Vais esta noite à feira?
281 V6(F.G1.U): Posso ir.
282 V11: Então eu depois te digo. É uma coisa muito importante.
283 V6(F.G1.U): O qu' é que estás a pensar?
284 V11: Sabes, estou de acordo contigo. Disseste que não casavas com um palhaço. Já não
285 sou mais palhaço.
286 V6(F.G1.U): Acho que fazes mal, Chico.
287 V11: Não faço, não. Não quero que tenhas vergonha de mim.
288 V6(F.G1.U): Mas eu não tenho vergonha de ti.
289 V11: Mas tu disseste. Tu tinhas prometido que casavas comigo s' eu deixasse de ser
290 palhaço.
291 V6(F.G1.U): Não quero magoar-te, Chico, mas eu não disse bem isso.
292 V11: Bem sei, não gostas de mim.
293 V6(F.G1.U): Gosto, Chico, mas...
294 V11: Não digas mais nada, Delmirinha.
295 V13: Menina, ó menina. A menina é do circo, não é?
296 V6(F.G1.U): Sou.
297 V13: E um homem alto que faz sortes também é de lá?
298 V6(F.G1.U): O Adriani?
299 V13: Ah, não sei o nome dele.
300 V13: Entrou na minha barraca, pegou num ovo e disse-me que dum ovo fazia dois.
301 Quando fui contar, dei por falta dum e ainda por cima comprou dois mil e quinhentos de
302 farturas e a moeda era falsa!
303 V11: O vinho faz esquecer, Adriani?
304 V4(M.O.U): Depende...
305 V11: Mas se beber todos os dias, se beber sempre?

SALTIMBANCOS

306 V4(M.O.U): Não serve pra nada a gente beber, Chico. Se o desgosto é fundo, não há
307 vinho que o afogue.
308 V11: Já sei porque dizes isso, Adriani. É por causa dela, não é?
309 V4(M.O.U): Dela quem?
310 V11: Da Miss Dolly. Pensas qu' eu não sei? Tu gostaste muito dela antes de se casar com
311 o Senhor Felismino.
312 V4(M.O.U): Eu?
313 V11: Sim, e ainda gostas. Tu é que pensas que não. Procuras esconder isso de toda a
314 gente, até de ti próprio. Mas não o consegues.
315 V4(M.O.U): Eu, gostar da Miss Dolly? Nunca ouvi disparate maior na minha vida.
316 V6(F.G1.U): Ainda agora estiveste a cear um ovinho estrelado com farturas!
317 V4(M.O.U): Quem te disse?
318 V6(F.G1.U): A mulher da barraca. Diz que tiraste um ovo.
319 V4(M.O.U): Essa mulher é uma gatuna. Dum ovo fiz aparecer dois. Deixei lá um e trouxe
320 o outro, o qu' é qu' ela queria?
321 V3(F.O.U.): Mandaste o dinheiro da letra, Felismino?
322 V2(M.O.P): Mandei.
323 V3(F.O.U.): Gostava tanto de pintar o Circo de novo. Também gostava de comprar uma
324 galera, uma galera grande. Onde a gente se pudesse transportar dum lado prò outro.
325 V2(M.O.P): Isso era bom.
326 V3(F.O.U.): Entre. Olha quem ele é! O chato do Jesuíno.
327 V14: Boas tardes.
328 V2(M.O.P): Boa tarde. Quer sentar-se?
329 V14: Muito obrigado. Devem precisar dum clown, creio.
330 V3(F.O.U.): Não, não precisamos.
331 V14: Não precisam? Quem são os clowns que trabalham cá?
332 V3(F.O.U.): O Pipi e o Romeu. Não prestam, mas a gente gosta deles.
333 V14: Sabem quem eu sou, não sabem?
334 V3(F.O.U.): Sabemos.
335 V14: Sou o grande clown Jesuíno. Circo Maravilhas apresenta esta noite o grande
336 Jesuíno.
337 V3(F.O.U.): Está a ler isso tudo aí no ar?
338 V14: É o cartaz. Quando trabalhei no Circo d' Inverno em Paris, em 1925...
339 V3(F.O.U.): Já conhecemos a sua história. Quando precisarmos de si, manda-se chamar.
340 V14: Tem de ser agora. Preciso de trabalhar. Um artista como eu, o público adora. Vêem?
341 Ao grande clown Jesuíno, homenagem dos seus admiradores, Milão 1925. Tenho nome
342 em todo o mundo.
343 V3(F.O.U.): Pois sim, mas a gente não precisa. Sabe tocar algum instrumento?
344 V14: Sempre a mesma pergunta! Não sei.
345 V3(F.O.U.): Então não podemos fazer nada.
346 V14: Deixam o grande Jesuíno ir-se embora? 'Tá bem. Nem mesmo como faz tudo?
347 V3(F.O.U.): Não, temos o Chico.
348 V2(M.O.P): O que é a vida! Este homem que foi um grande artista, a fazer destas figuras.
349 V3(F.O.U.): Outra vez? Já lhe disse que não há lugar pra si.

SALTIMBANCOS

350 V14: Não me posso ir embora. Deixem-me cá ficar. Faço seja o que for.
351 V3(F.O.U.): Mas a gente não precisa.
352 V14: Seja o que for. Só pela comida. Tenho fome. Não me mandem embora. Não é uma
353 esmola. É trabalho. Deixem-me cá ficar!
354 V3(F.O.U.): Então?
355 V3(F.O.U.): Bem, a única coisa que podíamos arranjar-lhe, era guarda de circo.
356 V14: Está bem, seja o que for. Desabotoem-me. Posso começar esta noite?
357 V3(F.O.U.): Não como clown, nem como faz tudo. Guarda de circo. Percebeu?
358 V14: Percebi.
359 V3(F.O.U.): E à tarde sai com os músicos. Sabe tocar bombo?
360 V14: Não.
361 V4(M.O.U.): Então pega no cartaz. Sabe pegar no cartaz?
362 V14: Sei.
363 V1 (M.A.U.): O qu' é qu' ele tem?
364 V4(M.O.U.): Não pode ouvir os clowns, é como se tivesse pulgas dentro dos ouvidos.
365 V3(F.O.U.): Tinha tanta confiança nesta terra!
366 V14: Porque não me deixam trabalhar? S' eu entrasse na pista, as casas enchiam-se
367 Vocês o que têm é inveja. Não querem qu' eu entre na pista para não tirar o público a
368 vocês. Eu é que sou o verdadeiro clown. Os meus números nunca precisaram de música.
369 Em 1921, quando eu fazia o desmaio, foi o público que mo ofereceu. Calem-se com isso.
370 Não posso ouvir música. Fora daqui com esse instrumento do diabo.
371 V3(F.O.U.): Mas que vem a ser isto?
372 S14: São estes, são estes. Têm inveja de mim. Não me podem ver.
373 V3(F.O.U.): Quando chegarmos a Lisboa, você vai direitinho prò meio da rua. Não quero
374 zaragatas p' sua causa, ouviu?
375 V14: Não faça isso, por amor de Deus! Eu nunca mais digo nada, juro. Juro.
376 V14: Malditos! Mil vezes malditos!
377 V1(M.A.U -off): Vieram dias difíceis. Dias negros de tragédia e de fome.
378 V8: Arrede pa lá a perna. Não ouve?
379 V4(M.O.U.): Como é qu' eu sabia que a perna era a minha? Não se vê mesmo nada.
380 V1(M.A.U -off): Quantas vezes tivemos de fugir de noite, como salteadores, por não
381 podermos pagar a pensão!
382 V4(M.O.U.): Estou com uma destas fomes.
383 V9: Já viram, um ilusionista com fome. Porque é que não faz aparecer aqui uma galinha
384 recheada?
385 V8: A mim apetecia-me mais um belo coelho à caçador.
386 V9: Eu já me contentava com uma boa posta de bacalhau.
387 V4(M.O.U.): Vocês lembram-se ainda do sabor dum bife com batatas? Que bela coisa, hã?
388 V9: Se é...
389 V4(M.O.U.): E salmonetes grelhados com manteiguinha e batatinhas aos quartos e um
390 raminho de salsa?
391 V6(F.G1.U): Tudo tão calmo... Deve ser belo ter uma casinha aqui.
392 V1 (M.A.U.): As casas não foram feitas para nós, Delmirinha. A nossa casa é o circo a
393 vida inteira dum lado prò outro como um caracol com a casa às costas.

SALTIMBANCOS

394 V6(F.G1.U): Não, isso não é vida.
395 V1 (M.A.U.): É a vida da gente do circo, a nossa vida, Delmirinha. Só conheço uma coisa
396 mais bela que o circo: os teus olhos quando estás triste.
397 V6(F.G1.U): Deixa-me, Toni! Deixa-me.
398 V1 (M.A.U.): Mas o que foi? Tu já não gostas de mim?
399 V6(F.G1.U): Gosto, Toni. Gosto, mas não quero gostar. Tu és o circo, eu odeio o circo,
400 odeio-o...
401 V1 (M.A.U.): Delmirinha!
402 V6(F.G1.U): Desculpa, mas eu não posso ouvir-te falar do circo. Quero ser uma mulher
403 com' as outras mulheres, Toni. Quero ter a minha casa, uma casa verdadeira, Não
404 importa que seja pobre e pequenina, mas uma casa e não andar por aí aos tombos a vida
405 inteira. Sei que não me compreendes. A tua vida é o circo.
406 V3(F.O.U.): Delmirinha.
407 V8: Que noite bem passada!
408 V4(M.O.U): A minha foi. Estive sempre a sonhar com comidas. Que sonhos tão lindos!
409 V3(F.O.U.): Vamos andando.
410 VX: Agora.
411 V1 (M.A. U. -off):Iamos lado a lado. Juntos um do outro, mas cada vez a sentia mais
412 distante. Como poderia ela ser diferente de mim? É verdade que eu apenas pensava no
413 circo, mas porque não, se ele precisava tanto de nós?
414 V2(M.O.P): Não quer, vê lá tu. Não quer qu' eu estreie o burro, um número destes.
415 V4(M.O.U): Já te disse e torno a dizer. Só há uma coisa na vida pior que uma mulher. São
416 duas mulheres... É como a história do elefante. E pior que duas mulheres, só três
417 mulheres e segue por aí fora até nunca mais acabar. Por isso eu digo: raios partam as
418 mulheres!
419 V2(M.O.P): Fala baixo qu' ela pode ouvir.
420 V4(M.O.U): Que m' importa qu' ela oiça.
421 V2(M.O.P): Tu falas bem porque estás de fora. Agora eu...
422 V4(M.O.U): Tens medo dela?
423 V2(M.O.P): Medo, eu? Era o que faltava.
424 V4(M.O.U): Então se não tens, estreia o burro esta noite.
425 V2(M.O.P): 'Tás doido!
426 V4(M.O.U): Já te disse, eu arranjo tudo. Ela só vem a saber quando o burro entrar na
427 pista.
428 V2(M.O.P): Não pode ser, Adriano, não pode.
429 V4(M.O.U): Qual não pode ser! Já disse que trato de tudo.
430 V4(M.O.U): Respeitável público. E agora vão assistir ao número mais sensacional que até
431 hoje tem aparecido num circo. O Professor Felismino Farinha e o seu burro amestrado.
432 Um momentinho.
433 V2(M.O.P): Salta, Pombinho, salta. Salta, Pombinho. Salta, Pombinho.
434 V3(F.O.U.): Nunca um circo foi rebaixado desta maneira.
435 V2(M.O.P): Não salta, Pombinho. Adeus, Pombinho. Adeus e dá-me um beijinho. Dá.
436 Obrigado.
437 V6(F.G1.U): É espantoso!

SALTIMBANCOS

438 V6(F.G1.U): Parabéns, pai.
439 V2(M.O.P): Obrigado, obrigado.
440 V4(M.O.U): Eu já sabia qu' era um éxito.
441 V2(M.O.P): Obrigado, Adriano. Obrigado.
442 V8: Que belo trabalho, hã?
443 V2(M.O.P): Gostaste?
444 V3(F.O.U.): Vai agradecer as palmas.
445 VX: Bravo, bravo!
446 V15: Eu volto já. Delmirinha!
447 V6(F.G1.U): Olá!
448 V15: Há quanto tempo nos não víamos. Adriani!
449 V4(M.O.U): Olha quem ela é!
450 V15: Dá cá um abraço, homem.
451 V4(M.O.U): Pois claro que dou. E um beijinho, não vai? Se não dás tu, dou eu. Ai, que
452 perfume!
453 V15: O mesmo Adriano de sempre.
454 V4(M.O.U): Posso dar outro?
455 V15: Olh' ó velho!
456 V4(M.O.U): Não é tanto assim. Pra ti, minha flor.
457 V6(F.G1.U): Desculpa.
458 V15: Ó filha, está à vontade.
459 V15: E pensar eu que já trabalhei numa barraca destas! O teatro é outro ambiente, não
460 imaginas!
461 V6(F.G1.U): Como te vais dando?
462 V15: O melhor possível. Já nem me poderia habituar a isto, a esta miséria. Dentro duma
463 barraca a vida inteira! Desculpa, não quis magoar-te.
464 V6(F.G1.U): Não faz mal.
465 V15: Tenho pensado muito em ti, sabes. Com a tua habilidade e esse corpo é um crime
466 estares metida aqui dentro. Já sei que tens um número novo, no trapézio, não é?
467 V6(F.G1.U): É.
468 V15: Bom, tenho pressa, vou-me embora. Deixo-te o meu cartão. Toma. Aluguei uma
469 casinha nova, sabes? Só qu'ria que a visses. Quando passares por Lisboa procuras-me,
470 sim?
471 V6(F.G1.U): Sim.
472 V15: Adeus, filha e até breve.
473 V6 -off: E pensar eu que já trabalhei numa barraca destas! Já não me poderia habituar a
474 isto, a esta miséria. Desculpa, não quis magoar-te. Aluguei uma casinha nova, sabes? Só
475 queria que a visses. Só queria que a visses.
476 V4(M.O.U): Agora vou cobrir o dado com este lenço que pertenceu a um mandarim... Mas
477 antes, os célebres pozinhos. Aqui vão eles...E cá está. Ou, por outra. Não está.
478 V8: Ontem foi isto. Hoje...
479 V3(F.O.U.): Que barulho é este?
480 V9: Venha cá ver.
481 V3(F.O.U.): Que aconteceu?

SALTIMBANCOS

482 V8: Foi aquele malandro. Ontem deu-me cabo do gorro, hoje foi isto. Meus ricos calções!
483 Eu mato aquele velho. Desfaço-o.
484 V3(F.O.U.): Foi você que fez isto?
485 V9: Foi ele foi, não nos pode ver porque tocamos um instrumento.
486 V3(F.O.U.): Vamos lá saber, foi você que rasgou os calções ao homem?
487 V14: Eu juro que não, não fazia uma coisa dessas.
488 V16: Sabem o qu' é isto?
489 V9: Uma concertina!
490 V16: Estava escondida debaixo das bancadas. E o lenço é dele.
491 V14: Dêem-me isso.
492 V3(F.O.U.): A concertina é sua?
493 V9: Roubou-a. O tipo roubou uma concertina.
494 V8: Mas para que quer ele isto?
495 V14: Não roubei nada.
496 V9: Está-se mesmo a ver que a roubou. Olhem prà cara dele.
497 V14: Dêem-m' isso!
498 V3(F.O.U.): Como é que a concertina é sua?
499 V14: É minha. Comprei-a.
500 V9: Você, comprar uma concertina?
501 V8: Mas pra quê?
502 V3(F.O.U.): Responda.
503 V: Pode ele responder! Roubou-a.
504 V14: Não roubei nada. É minha, é minha.
505 V3(F.O.U.): Mas pra qu' é que você quer uma concertina?
506 V8: Diga, homem!
507 V3(F.O.U.): Responda.
508 V14: Era... era pr' aprender a tocar.
509 V8: O quê?
510 V9: É mentira, não pode ser.
511 V14: É verdade, sim. Ninguém quer um clown que não toca e eu...
512 V8: Queria música, hã?
513 V14: Larguem-me, malditos! Malditos!
514 V3(F.O.U.): Acabem com isso!
515 V14: Malditos, mil vezes malditos!
516 V3(F.O.U.): Acudam ao homem!
517 V8: E se ele morre?
518 V9: Isto são nervos. Daqui a nada passa.
519 V16: Não... Ele está mesmo acabado.
520 V3(F.O.U.): Eu só vejo uma solução, é a gente ir-s' embora e levarmos o velho com a
521 gente.
522 V6(F.G1.U): Não pode ser. O médico diz qu' ele que está pior e que não aguenta a
523 viagem.
524 V8: Ora, ora, eu acho bem a gente ir-se embora.
525 V9: Eu também. Ele está doente, mas a gente precisa de viver.

SALTIMBANCOS

526 V3(F.O.U.): Que te parece?
527 V2(M.O.P): A mim custa-me, mas não há outro remédio.
528 V3(F.O.U.): E você?
529 V4(M.O.U): Não sou pr' aí chamado.
530 V3(F.O.U.): Não, quero saber a opinião de todos.
531 V4(M.O.U): Se querem levar o homem, levem. O menos que lhe pode acontecer, é ficar
532 pelo caminho.
533 V3(F.O.U.): Que diz, Toni?
534 V1 (M.A.U.): O velho é um empecilho, mas é feito de carne e osso como nós. Eu cá por
535 mim acho indecente o que se lhe vai fazer.
536 V8: Não é mais indecente estarmos aqui há cinco dias sem trabalhar?
537 V3(F.O.U.): Se julgam qu' isto não me custa, enganam-se. Também tenho coração como
538 vocês. Mas não há outro remédio. Esta tournée foi uma desgraça. Nem apurámos
539 dinheiro para a letra.
540 V1 (M.A.U.): Mas ele tem forças pra se levantar?
541 V3(F.O.U.): A gente convence-o. Como vai o homem?
542 V9: Vai ótimo.
543 V14 -off: Milão, 1921. Paris, 1929. Madrid, 1927.
544 V1 (M.A.U. -off):Pobre clown Jesuíno Quem mais se lembrará de ti, das tuas noites de
545 glória, dos teus sonhos e das tuas lágrimas...
546 V2(M.O.P): Hoje, nem sequer dá prà luz.
547 V3(F.O.U.): Atenção. Em virtude d' assistência ser pouca, esta noite não se pode dar
548 espetáculo. Podem ir receber o dinheiro dos bilhetes à bilheteira.
549 V3(F.O.U.): Os circos estão condenados, Toni. Já ninguém s' interessa por nós. Pomos a
550 vida em jogo todas as noites. Pra quê? Pra nos chamarem saltimbancos. Saltimbancos.
551 Não sei o que sinto quando ouço este nome.
552 V2(M.O.P): Já mandei o telegrama. Estamos mal, Dolly.
553 V3(F.O.U.): Pois estamos. Mas se a gente começa o dia inteiro a dizer estamos mal,
554 acabamos por não fazer nada e aind' é pior.
555 V2(M.O.P): Pois é. Mas a letra? E se ele não espera?
556 V3(F.O.U.): Espera. Daqui até lá, a sorte há-de mudar.
557 V1 (M.A.U. -off):Dias e noites de melancolia e solidão, à espera, esperando sempre. Não
558 se trabalhava, sofria-se. Era o próprio circo que agonizava e morria diante de nós.
559 V9: A gente precisa de receber hoje.
560 V8: Há tres dias que não ganhamos nada.
561 V2(M.O.P): Vocês bem têm visto as casas, cada vez mais fracas. E agora com este
562 tempo...
563 V3(F.O.U.): Leva-o. Leva-o, antes qu' eu me ponha pr' aqui a chorar.
564 V3(F.O.U.): Amanhã paga-se a todos. Podem ficar descansados.
565 V1 (M.A.U. -off):Não era só o cavalo que partia. Era um bocado do circo, um bocado da
566 nossa alma. A desgraça caía sobre nós e amachucava-nos. Porque será tão dura a vida
567 pra quem trabalha? Se apenas qu'ríamos viver, mais nada.
568 V2(M.O.P): Despacha-te. É melhor não o fazer esperar. Se ele não reforma a letra.
569 V3(F.O.U.): O teu pente?

SALTIMBANCOS

570 V6(F.G1.U): Está na mala.
571 V3(F.O.U.): Em que estás a pensar?
572 V6(F.G1.U): Em nada, mãe.
573 V3(F.O.U.): Julgas que eu não sei. Foi aquela desavergonhada que te veio encher a
574 cabeça de ilusões, estamos aflitos, em riscos de ficarmos sem circo e tu só pensas em ti!
575 Egoísta!
576 V6(F.G1.U): Egoísta, mãe? Com que direito me diz uma coisa dessas? Tenho-me calado
577 sempre, mas hoje não pode ser. Egoísta porquê? Por me ter sacrificado pelo circo, por
578 em criança ter apanhado tantas chicotadas suas pr' aprender os números, por ser
579 cobarde e não querer seguir a minha vida? Por querer libertar-me desta miséria e deixar-
580 me ficar agarrada a ela por pensar que vos faço falta, qu' iam sofrer com a minha
581 ausência?
582 V2(M.O.P): Delmirinha!
583 V6(F.G1.U): A mãe é que me tem sacrificado a mim, a si própria, ao pai e a todos por
584 causa destas tábuas e daquelas lonas. Alguma vez s' importou de saber s' eu vivia feliz
585 aqui dentro?
586 V3(F.O.U.): Cala-te, com quem julgas tu que estás a falar?
587 V6(F.G1.U): Consigo, mãe. Para si não passo dum número de circo que não é preciso
588 pagar e que a mãe não quer perder. Apenas isso, mais nada.
589 V3(F.O.U.): Cala-te, já te disse.
590 V6(F.G1.U): Não me calo, não.
591 V3(F.O.U.): Vamos, Felismino.
592 V2(M.O.P): Não nos vais deixar, pois não, filha? Tu não nos fazias isso. Eu não podia
593 viver sem ti. Ela tem aquele feitio, mas no fundo não é má, Delmirinha, acredita no que te
594 digo.
595 V6(F.G1.U): Sim pai, mas agora vá. A mãe está à espera.
596 V6(F.G1.U): Ainda bem que vieste, Toni. Diz-me, ainda gostas de mim? Mas diz a
597 verdade, diz-me!
598 V1 (M.A.U.): Bem sabes que sim, Delmirinha.
599 V6(F.G1.U): Oh Toni! Desejava tanto ouvir-te dizer isso. Não sabes o bem que me faz.
600 Então vamos, não importa prà onde, mas leva-me daqui. Não quero ficar aqui nem mais
601 um dia.
602 V1 (M.A.U.): Mas o que aconteceu, Delmirinha?
603 V6(F.G1.U): Nada, quero sair daqui. Quero m' ir embora.
604 V1 (M.A.U.): Mas tu não estás a falar a sério.
605 V6(F.G1.U): Estou, sim.
606 V1 (M.A.U.): Mas porquê?
607 V6(F.G1.U): Não me perguntes porquê. Vamos, vamos, por amor de Deus.
608 V1 (M.A.U.): Deixar o circo?
609 V6(F.G1.U): Porque não? Se gostas de mim, leva-me, leva-me.
610 V1 (M.A.U.): Não, Delmirinha. Nós não podemos abandonar o circo, agora que ele precisa
611 tanto de nós.
612 V6(F.G1.U): Que me importa a mim o circo! É a nossa vida, Toni. É a nossa vida.
613 Compreende...

SALTIMBANCOS

614 V1 (M.A.U.): Não, tu não farias uma coisa dessas. Seria injusto.
615 V6(F.G1.U): Bem sei... O circo! Falas como s' ele fosse uma pessoa.
616 V1 (M.A.U.): E é. Tem coração como qualquer de nós.
617 V6(F.G1.U): Coração? Como qualquer de nós?
618 V1 (M.A.U. -off): O circo parecia vazio. O meu coração também ficara vazio. Já não podia
619 conceber o circo sem a presença da Delmirinha. Porque nos abandonara ela? Porque nos
620 deixara? Porquê?
621 V4(M.O.U): Que aconteceu?
622 V3(F.O.U.): A Delmirinha deixou-nos.
623 V8: E o espetáculo?
624 V3(F.O.U.): Arranjamo-nos de qualquer maneira. Vocês fazem dois números.
625 V8: E o Toni trabalha sozinho?
626 V3(F.O.U.): Eu faço o pião da morte consigo.
627 V2(M.O.P): És doida!
628 V3(F.O.U.): Sei o que digo. Ouvia, Toni?
629 V1 (M.A.U.): Mas olhe que o número é arriscado.
630 V1(M.A.U -off): E eu só pensava na Delmirinha. A minha vida ficara decepada.
631 V8: Anda cá, anda cá...
632 V9: O que se passa?
633 V:8 Olha, sabes? Eu hoje suicidei- me.
634 V9: Ora, não diga disparates! Você matou-se e está aqui a falar comigo?
635 V8: Foi! Olha, pus uma corda por aqui...
636 V9: Ah, por aqui.
637 V8: Fiz assim e suicidei- me.
638 V9: Não diga disparates! Você é idiota. Você para se suicidar, não tinha que pôr a corda
639 por aqui...
640 V8: Ai não?
641 V9: Claro que não. Aqui é que você tinha que pôr a corda.
642 V8: Ai isso experimentei eu...
643 V9: E que tal?
644 V8: Mas faltava-me a respiração...
645 V2(M.O.P): Ela vai matar-se. E para quê? Se nós vamos ficar sem o circo.
646 V4(M.O.U): Eu volto já.
647 V2(M.O.P): Respeitável público. Os artistas vão agora executar um arriscado número: o
648 pião da morte.
649 V1 (M.A.U.): Sente-se mal?
650 V3(F.O.U.): Já passou.
651 V4(M.O.U): Já é tarde.
652 V16: Não foi nada, não foi nada...
653 V3(F.O.U.): Tu não me podias abandonar assim. O circo é a nossa vida. Filha, ainda bem
654 que voltaste. Não tenhas pena de mim.
655 V7(M.B.U): Mãe, mãezinha!
656 V3(F.O.U.): Filho! Eu nunca te disse nada, Delmirinha mas eu gostava muito de ti.
657 Gostava de todos. Tens pena de mim, Felismino? Eu não fui sempre como tu querias,

SALTIMBANCOS

658 mas não me ponhas a culpa. A gente às vezes tem que ser duro, mesmo contra a nossa
659 vontade. Sempre sonhei ter uma galera. Uma galera pintada de verde... puxada... por dois
660 cavalinhos. Deus... nunca me fez a vontade.
661 V2(M.O.P): Eu sabia que tu gostavas muito dela.
662 V1 (M.A.U. -off):Jamais poderei esquecer aquela manhã. A carne sangrava de tanta luta,
663 tanto sofrimento, tanto sonho inútil.
664 VX: Podemos seguir?
665 V10: Vamos.
666 V3 (F.O.U. -off):Os circos estão condenados, Toni. Já ninguém s' interessa por nós.
667 Pomos a vida em jogo todas as noites, pra quê? Pra nos chamarem saltimbancos.
668 Saltimbancos!
669 V2 (M.O.P. -off):É entrar, é entrar, meus senhores. Pipi e Romeu, os grandes parodistas
670 musicais, 500 gargalhadas por minuto. Pombinho, o burro sábio.
671 V3 (F.O.U. -off):Tens pena de mim, Felismino? Eu não fui sempre como tu querias, mas
672 não me tenhas rancor. A gente às vezes tem que ser duro, mesmo contra a nossa
673 vontade.
674 V7(M.B.U): Vamos, pai. Pai, vamos.
675 V2(M.O.P): Vamos.
676 V2(M.O.P): Adeus, filha.
677 V6(F.G1.U): Pai, Toni!
678 V1 (M.A.U. -off):Estávamos de novo unidos. Mais duros e mais fortes, capazes de
679 transformar o nosso próprio destino. Nada nos poderia separar. A vida não acabara ainda.
680 Viriam novos dias de luta, de desilusão e de sofrimento, mas venceríamos.

ROSA DA ALFAMA

- 1 V1(M.A.U): 20 dias fora de Lisboa parecem 20 anos.
2 V2(M.A.U): Cá para mim, já me sabe bem chegar.
3 V1(M.A.U): Tens razão. Também me sabe bem voltar à minha casa de Alfama.
4 V3(M.A.U): Ó Capitão Zé! Lá vem o escalor do patrão! E desta vez parece que traz a filha!
5 V3(M.A.U): Batatinha! Estamos a chegar, homem!
6 V4(M.A.U): Já sabia. Quando a gente se aproxima da terra, eu conheço-a logo pelo
7 cheiro.
8 V3(M.A.U): O Capitão apertou com o barco.
9 V4(M.A.U): Pudera! Ele queria chegar hoje, antes do arraial de São João. E olha que
10 valeu a pena. Depois de 20 dias de mar, também estou mortinho por fazer o meu pé de
11 dança.
12 V3(M.A.U): E eu se me apanho na cama, durmo oito dias a fio.
13 V4(M.A.U): Ó filho, só pensas em dormir, homem! Pois eu nasci para fazer caldeiradas e
14 para dançar.
15 V5(F.G1.U.): Olá, Capitão.
16 V1(M.A.U): Olá, Clarinha. Patrão Tomás.
17 V6(M.A1.U): Boa viagem?
18 V1(M.A.U): Ótima. 90 toneladas de peixe. Não há que dizer.
19 VX1: As redes da Noruega deram resultado.
20 V6(M.A1.U): Eu não te dizia?
21 V5(F.G1.U.): Você está com um ar cansado, parece que veio a empurrar o barco no
22 caminho para chegar cá mais depressa.
23 V1(M.A.U): Quase, quase.
24 V5(F.G1.U.): Então, já tinha assim tantas saudades de Lisboa, Capitão?
25 V1(M.A.U): Muitas.
26 V5(F.G1.U.): Só de Lisboa? Vista do rio, Lisboa é linda, não acha?
27 V1(M.A.U): Sim, é linda.
28 V5(F.G1.U.): Há pouco, quando saímos de casa, passámos pela sua rua.
29 V1(M.A.U): Sim, e?
30 V5(F.G1.U.): Está toda enfeitada!
31 V1(M.A.U): É véspera de São João, todo o meu bairro está em festa.
32 V5(F.G1.U.): Quer ver a quadra que me ofereceram na noite de Santo António? Teu amor
33 é marinheiro Anda nas águas do mar, está à espera da maré para contigo casar.
34 V1(M.A.U): Está à espera da maré... Tem graça.
35 V5(F.G1.U.): Se calhar, o poeta é marinheiro. Gostava de saber quem foi o poeta que me
36 ofereceu esta quadra quando você foi pra Cabo Branco.
37 V7 (F.G1.P) (F.G1.P): Pronto, 50 escudos. E as melhores da sua mãe.
38 VX2: Obrigada, Rosa. E o menino?
39 V7(F.G1.P): O meu filho está bom, com a graça de Deus Nosso Senhor.
40 VX2: Bom dia.
41 V7(F.G1.P): Bom dia.
42 VX3: A como é a pescada?
43 V7 (F.G1.P): A 40 escudos.
44 VX3: O quilo?

ROSA DA ALFAMA

45 V7(F.G1.P): Não, a arroba.
46 VX3: Credo, tão cara?
47 V7 (F.G1.P): É cara, mas é boa. É do alto.
48 VX4: Os salmonetes são de Setúbal?
49 V7(F.G1.P): Não, são de Sintra.
50 VX4: Ó mulher, fale direito!
51 V7 (F.G1.P): Ó santinha, não vê que eles até carregam nos "erres"?
52 V8(M.O.P): Bom dia, Rosa.
53 V7 (F.G1.P): Olha o Pai Tomé. Ainda bem que chegou. O menino?
54 V8(M.O.P): O nosso menino ficou com a filha da Rosa.
55 V7 (F.G1.P): E o José?
56 V8(M.O.P): O barco já chegou, mas ele só deve desembarcar lá para o meio da tarde.
57 V7 (F.G1.P): Então, sempre vem ao arraial.
58 V8(M.O.P): Nem a festa se fazia sem ele! Descansa, rapariga, que ainda vai muito a
59 tempo para entrar na dança. Queres que te leve alguma coisa pra casa?
60 V7 (F.G1.P): Já agora... Leve o peixe para o jantar.
61 V8(M.O.P): Tá bem.
62 V7 (F.G1.P): Quem é amiga, que lhe arranja umas lulazinhas para grelhar?
63 V8(M.O.P): O meu petisco? Sim, senhor... Ena, um bife...
64 V7 (F.G1.P): Isso é para ele. Farto de peixe...
65 V8(M.O.P): És uma santa. Quem não tem uma Rosa Maria, não tem nada.
66 V7(F.G1.P): Olhe, Pai Tomé, passe pela tenda e cuidado com o menino.
67 V8(M.O.P): Com o menino... Até logo.
68 V9(M.A1.P): Ó Sra. Mariana, precisa de ajuda?
69 V10(F.A1.P): Preciso é que me deixe.
70 V9(M.A1.P): Sempre a mesma teimosia. Pois a Marianinha sabe que sem o meu apoio,
71 uma mulher na sua situação arrisca-se a cair. Digo-lhe eu isto que sou barbeiro.
72 V10(F.A1.P): Estará bem assim?
73 V9(M.A1.P): Mais alto, mais alto ainda.
74 V10(F.A1.P): E assim?
75 V9(M.A1.P): Mais um degrauzinho, Sra. Mariana, mais um degrauzinho. Agora sim, agora
76 está bem. Agora está bem...
77 V10(F.A1.P): Está bonito?
78 V9(M.A1.P): Visto daqui, está mais que bonito. Está lindo!
79 VX6: Ó patrão! Ó patrãozinho!
80 V10(F.A1.P): Vá lá acudir ao seu ajudante!
81 V9(M.A1.P): Eu vou. Eu vou, mas volto já.
82 VX6: Está bem assim?
83 V9(M.A1.P): Está...está mal! Mas como você não sabe fazer melhor e como eu não tenho
84 idade para subir a um poleiro tão alto... Está bem, homem, deixe ficar, deixe ficar. Toca a
85 trabalhar, toca a trabalhar, parvalhão...
86 V1(M.A.U): Até que enfim, Rosa, que volto a abraçar-te. Os dias que passei no mar
87 pareciam não ter fim. Como está o menino?
88 V8(M.O.P): Sshh! Vai vê-lo.

ROSA DA ALFAMA

89 V1(M.A.U): Está acordado. Como é bonito... É a tua cara. A mesma boca, os mesmos
90 olhos... Então, o que é isso, Rosa? As horas das lágrimas já lá vão. Eu quero ver-te
91 alegre.
92 V7 (F.G1.P) (F.G1.P): Não é nada, já passou.
93 V1(M.A.U): Vem ver o arraial. O pai fica aqui com o menino. Vamos dançar.
94 V4(M.A.U): Está cheiinha de calor, a leiteira mais simpática do bairro de Alfama!
95 V10(F.A1.P): Ora viva, seu Batatinha! Então, já veio da pesca?
96 V4(M.A.U): Eu Cheguei hoje. E o meu primeiro cuidado...
97 V10(F.A1.P): Foi vir pra a dança?
98 V4(M.A.U): Não... Foi ver a Sra. Mariana!
99 V10(F.A1.P): Não me diga...
100 V4(M.A.U): Digo e repito.
101 V9(M.A1.P): O Sr. Tomás Bacelar em Alfama! Que honra para a Comissão.
102 V6(M.A1.U): Boa noite, Saramago. Viemos ver o seu arraial.
103 V9(M.A1.P): E vieram em muito boa hora. Se me der licença, vou ali ao coreto dizer duas
104 palavras.
105 V5(F.G1.U): Por Deus, Saramago, não faça isso!
106 V9(M.A1.P): Por Deus e por São João. A Clarinha não quer e pronto, não há discurso.
107 V6(M.A1.U): Boa noite, rapazes. Apesar da fadiga, ninguém faltou à festa. Hã? Trabalham
108 todos nos meus barcos.
109 V9(M.A1.P): Estão todos contentes com o patrão, lá isso é verdade. Eu sei melhor do que
110 ninguém, sou barbeiro.
111 V5(F.G1.U): O Sr. Saramago é aqui em Alfama...
112 V9(M.A1.P): O que o Presidente da República é na cidadela de Cascais.
113 Exactissimamente a mesmíssima coisa. Eu até era pra falar com o Sr. Bacelar por causa
114 de uns rapazitos que aí andam desempregados, uma meia dúzia deles.
115 V5(F.G1.U): Eu não quero falta de trabalho em Alfama.
116 V9(M.A1.P): Se a Clarinha quer e o paizinho consente...
117 V6(M.A1.U): Depois de amanhã, todos a bordo.
118 V9(M.A1.P): Ó Sr. Tomás Bacelar...Ó minhas senhoras, tenham paciência, mas vamos ali
119 ao bufete.
120 V1(M.A.U): Que grande honra. O Patrão Bacelar e a Clarinha em Alfama.
121 V7(F.G1.P): Boa noite, menina.
122 V5(F.G1.U): Boa noite.
123 V1(M.A.U): Então, não disse que tinha no seu jardim um arraial?
124 V5(F.G1.U): Deixei-o para ver o seu.
125 V1(M.A.U): Com muita honra.
126 V9(M.A1.P): Honra para mim, que é que eu sou o Presidente da Comissão. E tanto assim,
127 que eu é que convido vossas excelências a virem ao bufete.
128 VX: À marcha! À marcha!
129 V4(M.A.U): Já que o fogareiro está aceso, vou pôr a panela ao lume.
130 V10(F.A1.P): Então, ande lá para diante.
131 V4(M.A.U): A senhora precisa de um amparo. Tem uma venda de leite, eu tenho umas
132 economias...

ROSA DA ALFAMA

133 V10(F.A1.P): E o prédio?
134 V4(M.A.U): Isso não tem importância.
135 V10(F.A1.P): O quê? O prédio que o Faustino me deixou vale 300 contos!
136 V4(M.A.U): Ora aí está como a senhora precisa de um homem que a ajude a deitar água
137 no leite. Perdão... Que a ajude a deitar água na fervura.
138 V10(F.A1.P): E quer dizer que esse homem...
139 V4(M.A.U): A senhora o diz.
140 V10(F.A1.P): Nesse caso, o Lucas da farmácia e o Saramago barbeiro...
141 V4(M.A.U): O quê? O quê? Ai não me diga que sou o terceiro homem.
142 V10(F.A1.P): Eh! Bem que o Saramago tem um negócio...
143 V4(M.A.U): Esse barbeiro é um aldrabão, o que ele quer é o prédio do seu defunto. E eu
144 quero fazer um negócio consigo. Batata de lá, pataca de cá...
145 V10(F.A1.P): Era o meu sonho...
146 V4(M.A.U): Havemos de ter uma fábrica de leite. Enquanto a senhora anda na venda,
147 ando eu a farejar as vaca(s).
148 V10(F.A1.P): Ora, adeus... Há seis meses que você não diz outra coisa e afinal...
149 V4(M.A.U): E afinal já descobri! Uma dúzia de palmos de terra, um curral e dez malhadas
150 das mais lindas.
151 V10(F.A1.P): Palavra?
152 V4(M.A.U): Quando souber o preço das vacas, até fica admirada.
153 V10(F.A1.P): Quanto?
154 V4(M.A.U): Isso é segredo. O que é preciso é dinheiro para o sinal. Metade seu e metade
155 meu.
156 V10(F.A1.P): Mas quantos contos?
157 V4(M.A.U): Aí duas dúzias chegam.
158 V10(F.A1.P): Depois quando quiser a massa, é só pedir. Palavra que nunca julguei que
159 você fosse capaz.
160 V4(M.A.U): Porque a senhora está muito mal enganada comigo. Eu sempre sonhei viver
161 na província. Uma casinha caiada, um curral de bois...
162 V10(F.A1.P): Vacas!
163 V4(M.A.U): Bem, é igual. Sabe que os marinheiros percebem de tudo. Tanto de vacas
164 como de amor. Repare que o casamento é assim uma espécie de refogado em que o
165 homem é a cebola e a mulher é o tacho.
166 V10(F.A1.P): Eu sou o tacho?
167 V4(M.A.U): E eu sou a cebola que lhe convém. Então? Que resposta me dá?
168 V10(F.A1.P): Olhe, eu vou pensar no refogado.
169 V4(M.A.U): Mas não deixe esturrar, não?
170 V9(M.A1.P): Com que então, em alegre tête-a-tête com o Batatinha.
171 V10(F.A1.P): É tão engraçado o rapaz...
172 V9(M.A1.P): Das duas, uma. Ou a senhora dá o nó comigo, ou não dá o nó com mais
173 ninguém.
174 V10(F.A1.P): Ora essa! Quem manda?

ROSA DA ALFAMA

175 V9(M.A1.P): Manda o meu coração. Lembre-se que o casamento é uma espécie de
176 barbearia em que o homem é a navalha e a mulher o assentador. Digo-lhe eu isto que sou
177 barbeiro.
178 V11(M.A.U): Olá, Malhado.
179 VX7 (M.A1.P): Ora até que enfim que chegaste. Há mais de uma hora que estou à tua
180 espera.
181 V1(M.A.U): Saiba eu que voltas a passar a nossa casa...
182 V11(M.A.U): Que te importa? A rua é livre.
183 V1(M.A.U): Não grites. Não queiras fazer mais desgraças.
184 V11(M.A.U): Falas assim por ciúmes, eu sei.
185 V1(M.A.U): Que sabes tu?
186 V11(M.A.U): Nada. Um dia saberás. Nem calculas daquilo que eu sou capaz.
187 V1(M.A.U): Ameaças...
188 VX7 (M.A1.P) : Então, sejam amigos.
189 V1(M.A.U): E a você, que lhe importa?
190 VX7 (M.A1.P): Importa porque sou amigo de seu irmão.
191 V1(M.A.U): Os amigos como você é que fizeram dele aquilo que é. E, pela última vez, não
192 volte a passar mais àquela casa.
193 V7 (F.G1.P): Renato...
194 V11(M.A.U): Deixa-me.
195 V7 (F.G1.P): É o teu irmão.
196 V7 (F.G1.P): Pequenino... O meu filho é pequenino... Não chora, pobrezinho...pobrezinho.
197 V8(M.O.P): Já sei que viste o Renato.
198 V1(M.A.U): Vi, vi.
199 V7 (F.G1.P): Falaste-lhe?
200 V1(M.A.U): Não.
201 V7 (F.G1.P): Não mintas. Que disse ele?
202 V1(M.A.U): Nada.
203 V7 (F.G1.P): Ele é mau, mas é teu irmão. Perdoa-lhe.
204 V1(M.A.U): Tu é que lhe deves perdoar que ele a mim não me fez nada.
205 V8(M.O.P): Aquele nasceu com má sina. Como queres tu domar-lhe o feitio se eu como
206 pai nunca fiz nada dele?
207 V1(M.A.U): Aquele seu ar provocante como encara os outros...
208 V7 (F.G1.P): Não fales alto que o assustas.
209 V1(M.A.U): Não te agrada a conversa? Nem a ti, nem a ele. Começou logo a chorar.
210 V8(M.O.P): Mesmo essa conversa não agrada a ninguém. Não é verdade, ó seu
211 Rabugento? Rabugento, venha cá ao seu avô. Venha cá ao seu velho... Venha cá ao seu
212 velho. Quando você for um homem, há-de ser como o seu avô. Mau génio, mas uma alma
213 tão grande como todo o bairro de Alfama. Eh? Ouviu, ó seu boneco? Venha cá... Ó seu
214 atrevido! Ó que maroto...'Tadinho...Vá lá, vá lá, vá lá... Vá lá descansar.
215 V7 (F.G1.P): Não o quero ver triste. O passado morreu.
216 V1(M.A.U): Este maroto, antes de nascer, já nos deu bastantes desgostos. Lembras-te?
217 V7 (F.G1.P): Lembro-me como se fosse hoje.

ROSA DA ALFAMA

218 V7 (F.G1.P) -off: A mesma casa, as mesmas pessoas... Havia um ambiente de tristeza na
219 cara vincada do Pai Tomé. Era eu que estava doente. Muito doente. Só o Renato, o outro
220 filho, parecia indiferente. Alheio a tudo o que se passava.
221 V8(M.O.P): Vejo-te... e não te conheço. Se continuas assim, olha que acabas mal.
222 Sempre na companhia de bêbedos e desordeiros.
223 V11(M.A.U): Ai, ai, temos conversa. Olhe que as sopas que venho cá comer são bem
224 amargas!
225 V8(M.O.P): Não é das sopas, não.
226 V11(M.A.U): O pai fala assim porque eu não arranjo barco. Não é do trabalho que eu falo,
227 mas sim da tua indiferença. Sabendo que aqui a dois passos a Rosa está tão doente.
228 V7 (F.G1.P): Estou melhor, muito melhor.
229 V1(M.A.U): Olha, o médico não estava.
230 V7 (F.G1.P): Não tragas o médico, não quero esse homem aqui.
231 V1(M.A.U): Mas é para teu bem.
232 V7 (F.G1.P): Eu sei. Mas ele nada poderá fazer.
233 V1(M.A.U): Nada poderá fazer?
234 V7 (F.G1.P): Não contes ao Pai Tomé. Não contes. Ele morria de desgosto.
235 V8(M.O.P): Tu vais ver se o médico vem, ou não? Está bem. Não é preciso.
236 V1(M.A.U): Tu foste capaz, Renato? Aquela desgraçada está a morrer de febre. E sabes
237 porquê? Para encobrir a tua infâmia e não sofrer a vergonha de revelar o teu nome.
238 Deixe-me acabar, pai.
239 V11(M.A.U): A pequena está doente porque vai ter um filho e o pai sou eu. Ora aí está a
240 grande desgraça.
241 V8(M.O.P): O quê?
242 V11(M.A.U): Eu, sim. E depois?
243 V8(M.O.P): Canalha!
244 V11(M.A.U): Sou para aqui algum valdevinos que não tem o direito de ter um filho?
245 V8(M.O.P): Pois tu...tens o descaramento!
246 V1(M.A.U): Então, pai? O Renato talvez tenha razão. A Rosa e ele eram livres, gostaram
247 um do outro. O Renato cumprirá o seu dever.
248 V11(M.A.U): O meu dever sei eu qual é.
249 V8(M.O.P): Então?
250 V11(M.A.U): Não preciso de procuradores, perceberam?
251 V8(M.O.P): Sabes...de que modo é que a Rosa entrou nesta casa? Quando o pai dela,
252 um velho camarada, morreu, trouxe-a pra aqui. Tratei-a sempre como se fosse vossa
253 irmã. E agora tu...
254 V11(M.A.U): E depois?
255 V1(M.A.U): E depois do que fizeste, casarás com a Rosa.
256 V11(M.A.U): Tu és parvo. Tenha o filho e depois veremos. Ou tu julgas que vens armado
257 em moralista?
258 V1(M.A.U): Cala-te, miserável!
259 V8(M.O.P): José! Ouve, Renato. Responde ao teu pai, um velho a quem o mar
260 embranqueceu os cabelos e curtiu o coração. Que tencionas fazer?
261 V11(M.A.U): Já disse o que tinha a dizer.

ROSA DA ALFAMA

262 V8(M.O.P): Nesta casa, sempre viveu gente honrada.
263 V11(M.A.U): Põe-me na rua?
264 V8(M.O.P): Isto é uma vergonha.
265 V7 (F.G1.P) -off: E, no dia seguinte, a vida seguiu tranquila, indiferente ao meu
266 desgosto... ao nosso desgosto.
267 V11(M.A.U): O meu pai abriu a porta...
268 VX7 (M.A1.P): E pôs-te na rua? Deixa lá, homem, o que lá vai, lá vai. Até parece que
269 fizeste um crime.
270 V11(M.A.U): Estou em cuidados por ela e pelo meu pai.
271 VX7 (M.A1.P): Qual pai, qual família! Eu também vivo sozinho e ainda não morri.
272 V11(M.A.U): É diferente, estás habituado.
273 VX7 (M.A1.P): Felizmente. A família, na vida de um homem, só serve para empecilhos.
274 Olha para as gaivotas e vê como são felizes. Felizes e livres como o vento. Anda daí,
275 homem. Anda!
276 V11(M.A.U): A Rosa vai ter um filho. O meu filho...
277 VX7 (M.A1.P): Há-de nascer e há-de criar-se. Tudo na vida se cria e morre. Falei ontem
278 com o contramestre do "Andorinha". Assim que o barco sair da doca...
279 V11(M.A.U): Para onde?
280 VX7 (M.A1.P): América! Vais ver que país aquele. Aquilo, sim! Ali não falta dinheiro a
281 ninguém. É assim, aos montes.
282 V11(M.A.U): Tens razão!
283 VX7 (M.A1.P): Ora assim é que é falar.
284 V11(M.A.U): Olá.
285 VX7 (M.A1.P): Olá.
286 V11(M.A.U): Cheguei tarde, não te ouvi cantar.
287 V12(F.G.U): Tenho falta de letras, de músicas. Se alguém escrevesse para mim... Eu
288 gosto tanto de cantar.
289 V11(M.A.U): A tua mãe?
290 V12: Ficou de me vir buscar. Estou admirada, é já tão tarde. Há algum recado para mim?
291 VX: Não, não.
292 VX7 (M.A1.P): Andas a arrastar a asa à Emília?
293 V11(M.A.U): Eu?
294 VX7 (M.A1.P): Claro! E assim é que é. Mas casar, casem os outros. Esta ao pé da Rosa...
295 V11(M.A.U): A Rosa não é para aqui chamada.
296 V12: Estou em cuidado. Ela ficou tão adoentada...
297 V11(M.A.U): Não te preocupes, eu acompanho-te a casa.
298 V12: És um anjo. Eu venho já.
299 VX7 (M.A1.P): "És um anjo"... Eu também vou, ou?
300 V11(M.A.U): Não, tu ficas.
301 V12: Vamos?
302 V11(M.A.U): Até logo.
303 VX7 (M.A1.P): Boa noite.
304 V11(M.A.U): Não te voltes. Alguém nos tem seguido desde Alfama.
305 V12: Meu Deus!

ROSA DA ALFAMA

306 V11(M.A.U): Deixa ver o teu espelho.
307 V11(M.A.U): É ele!
308 V12: O José!
309 V11(M.A.U): Atreveu-se a seguir-nos.
310 V12: Pelo amor de Deus...
311 V11(M.A.U): Vai pra casa. Descansa, tudo há-de correr em bem, verás.
312 V11(M.A.U): É comigo que queres falar, com certeza. Ou era com ela?
313 V1(M.A.U): É contigo.
314 V11(M.A.U): É que é perigoso andar por estes sítios, a estas horas.
315 V1(M.A.U): Não tenho medo.
316 V11(M.A.U): Bem sei. Costumas dizer que só se morre uma vez na vida, e é verdade.
317 V1(M.A.U): É como a honra de uma mulher, só uma vez na vida se perde.
318 V11(M.A.U): Queres voltar à conversa antiga, percebo.
319 V1(M.A.U): Quero, mas quero que esqueças que és meu irmão. Fala para mim de homem
320 pra homem, como se eu fosse, por exemplo...esse canalha, o Malhado.
321 V11(M.A.U): Está bem.
322 V1(M.A.U): No dia em que souberem o que se passou na tua casa, voltarão as costas à
323 tua família. E o teu pai e ela morrerão de vergonha.
324 V11(M.A.U): E depois?
325 V1(M.A.U): Eu sou o Malhado, o teu amigo inseparável que tem ideias que valem um
326 milhão.
327 V11(M.A.U): Bem sei.
328 V1(M.A.U): A Rosa não te interessa?
329 V11(M.A.U): Estou farto de todos. Não vim a este mundo para ser pai. Tenho costela de
330 marinho e... Se um dia este mar me quiser levar pra longe, não quero nada que me
331 prenda a esta terra.
332 V1(M.A.U): Nem ela, nem o filho.
333 V11(M.A.U): Ninguém.
334 V1(M.A.U): Ora bem... Eu sou o Malhado, teu amigo e conselheiro.
335 V11(M.A.U): Bem sei.
336 V1(M.A.U): E tenho ideias que podem resolver muita coisa. O teu irmão não é má pessoa
337 e talvez não se importasse de...
338 V11(M.A.U): De quê?
339 V1(M.A.U): De casar com a Rosa e dizer que o filho era dele.
340 V11(M.A.U): O quê?
341 V1(M.A.U): Voltava a tranquilidade àquela casa, o povo não falava e tudo era como
342 dantes.
343 V11(M.A.U): Sim, senhor. Tu tens ideias... Mas esta foi de mestre.
344 V1(M.A.U): E tu, que dizes?
345 V11(M.A.U): Ó homem, queres que te abrace?
346 V1(M.A.U): Mas se tu por maldade vens contar o que realmente se passou...
347 V11(M.A.U): Eu?
348 V1(M.A.U): Tu, sim. O teu irmão, que também não é bom de todo...

ROSA DA ALFAMA

349 V11(M.A.U): Tu és parvo, Malhado? Quando o vir até lhe dou um abraço. Os irmãos são
350 para as ocasiões.
351 V1(M.A.U): Pensa bem.
352 V11(M.A.U): Está pensado.
353 V1(M.A.U): E tu, não voltes a entrar mais naquela casa, entendido? É como se tivesses
354 ido lá para longe, pelo mar fora. Adeus, Renato.
355 V11(M.A.U): Adeus, Malhado.
356 V12: Então, Renato? Tudo acabou em bem?
357 V11(M.A.U): Sim, tudo acabou em bem.
358 V12: Graças a Deus.
359 V12: Enquanto vocês falavam, ali ao pé de mim estavam a aparelhar um barco.
360 V11(M.A.U): Qual?
361 V12: O "Rosa de Alfama".
362 V11(M.A.U): Rosa de Alfama...
363 V8(M.O.P): Então? Já estava em cuidados.
364 V1(M.A.U): Era o que eu dizia, pai. Não lhe importa a família, nem a Rosa, nem o filho
365 que está pra nascer. Da conversa que tivemos, deixou transparecer que quer embarcar
366 pra longe. Ouça, meu pai, quando eu voltar de Cabo Branco, se ela quiser, eu serei o seu
367 marido.
368 V8(M.O.P): Que grande coração o teu. Pois então não há-de querer? Deus é grande! O
369 que se passou com o Renato não foi senão uma hora má na vida da pobre rapariga.
370 V1(M.A.U): Nunca se sabe, meu pai, nunca se sabe aquilo que os outros pensam.
371 V8(M.O.P): Logo que amanhecer, vamos falar-lhe e verás como vai ficar contente.
372 V7 (F.G1.P): Não é preciso nascer o dia. Diga ao José que eu serei sua mulher.
373 V7 (F.G1.P) -off: E, com o passar dos dias, no meu bairro nasceu a novidade que cada
374 um comenta a seu modo. Uns acham bem, outros mal. São as vozes do mundo. Do
375 Renato nada sei. Será possível que pense assim como o José afirma?
376 V10(F.A1.P): Oh! Ora viva, Rosa linda! A Rosinha de Alfama.
377 V7 (F.G1.P): Só meio litro.
378 V10(F.A1.P): Daqui a pouco, já tenho de deixar mais.
379 V7 (F.G1.P): É verdade, Tia Mariana. Deus tenha pena de mim.
380 V10(F.A1.P): Se Deus quiser, tudo há-de correr bem. E já sabe, eu é que quero ser a
381 madrinha.
382 V7 (F.G1.P): Calha bem porque o Saramago é que é o padrinho. E como dizem que os
383 dois vão casar...
384 V10(F.A1.P): Disparate. Anda tudo atrás do prédio que o meu Faustino me deixou. Eu não
385 acredito nos homens, nem no mais pintado.
386 V7 (F.G1.P): Bom dia.
387 V10(F.A1.P): Bom dia.
388 V4(M.A.U): Alto aí, futura mãe dos meus filhos!
389 V10(F.A1.P): Cruzes canhoto! Há uns dias, cá no sítio não se fala senão na maternidade!
390 V4(M.A.U): É a vida! É o amor! O amor começa dum beijo, o casamento na igreja, os
391 filhos na maternidade, depois uma pessoa morre e vai parar ao jardim das tabuletas.

ROSA DA ALFAMA

392 V10(F.A1.P): Credo, Sr. Batatinha... Nem me fale nessas coisas que me faz lembrar o
393 meu Faustino.
394 V4(M.A.U): Deixe lá o seu defunto. Eu estou aqui para substituir o morto. Então, posso
395 contar consigo?
396 V10(F.A1.P): Sim... Mas por enquanto, não.
397 V4(M.A.U): Mau! Mas sim, ou não?
398 V10(F.A1.P): Sim e não. Olhe, eu vou pensar, e amanhã lhe darei a resposta. É verdade,
399 e as vacas?
400 V4(M.A.U): Estão a andar, estão a andar.
401 V10(F.A1.P): Já deu sinal?
402 V4(M.A.U): Também está a andar. Está tudo a andar... Está tudo a andar.
403 V9(M.A1.P): Ó Sra. Mariana! Parece impossível! Aqui na escada avec...
404 V10(F.A1.P): Eu? Olha que disparate! Estava aqui com o Sr. Batatinha!
405 V4(M.A.U): Porquê? Há alguma novidade?
406 V9(M.A1.P): Há, sim senhor. E você, como de costume, vai ser o último a saber.
407 V4(M.A.U): Ai ai ai ai ai. Adeus, Sra. Mariana. E amanhã, já sabe: O sim ou o não.
408 V9(M.A1.P): Ó Sra. Mariana, o que quer dizer este "sim ou não"?
409 V10(F.A1.P): Quer dizer "não".
410 V9(M.A1.P): O meu coração já mo tinha dito. Você vai ser minha comadre e há-de ser
411 minha mulher.
412 V10(F.A1.P): Eh, Sr. Saramago, não avance tanto...Mas tudo isso são prendas para o
413 baptizado?
414 V9(M.A1.P): Homem prevenido...
415 V10(F.A1.P): Mas a criança ainda não nasceu!
416 V9(M.A1.P): Mas há-de nascer.
417 VX8: Isto pode ser muito bonito, mas não é moral. No meu tempo, a gente casava e
418 depois vinham os filhos. Agora, é assim, mas ao contrário.
419 VX6: Os tempos são outros, Sr. Cabrita.
420 VX8: Eu estou parvo é com o Saramago. Tanta moralidade e, no fim de contas, é ele o
421 padrinho.
422 V9(M.A1.P): Bom dia aos circunstantes. Eu peço desculpa da demora, mas isto em
423 vésperas de baptizado...
424 VX6: Já vi tudo, são as prendas.
425 V9: Acertou. Isto de comprar prendas dá um trabalhão. Uma pessoa não sabe se há-de
426 comprar uma gaita, se um automóvel... Olhem pra isto. Vai ficar lindo.
427 VX6: Ah! Isso é enorme!
428 V9(M.A1.P): Ouça lá, você já mediu? Eu é que escolhi este tamanho...Desculpe... Faça a
429 barba! Faça a barba e deixe-se de conversas!
430 VX8: E quem lhe disse a você que a criança é rapaz?
431 V9(M.A1.P): Eu vou já esclarecer a sua ignorância. Quando eu olho pra uma mulher que
432 vai ser mãe, não escapa, não falha. Digo-lhe eu isto que sou barbeiro.
433 VX8: Isso é que é olho.
434 V9(M.A1.P): Eu nasci para grandes obras.

ROSA DA ALFAMA

435 VX8: Pode ser uma grande obra, mas é imoral uma criança nascer muito antes do
436 casamento.

437 V9(M.A1.P): Então o Sr. Cabrita não acha bem que os acontecimentos se tenham
438 acelerado?

439 VX8: Imoral para si, imoral para a criança e imoral para o José.

440 V9(M.A1.P): Quente ou fria?

441 VX10: Quente.

442 V9(M.A1.P): Quente? Não querias mais nada! Só há fria que o gás está entupido.

443 VX8: Não houve casamento e já há filhos. Não há filhos e já há baptizados. Isto parece
444 uma conversa de malucos.

445 V9(M.A1.P): Ah, sim? Pois agora fala o padrinho. Eu não posso consentir que na minha
446 qualidade de padrinho o senhor venha pra a minha loja... Loja? Pois agora fala o barbeiro!
447 Quando nesta casa de trabalho a má-língua está proibida de transpor aquela porta! Mas...
448 E agora fala o padrinho. Mas eu pasmo como o senhor se atreve a vir insultar uma
449 criança que ainda não nasceu... E então na loja de um barbeiro! Eu disse loja? Então, fala
450 o barbeiro.

451 V7 (F.G1.P) -off: Nessa noite, José veio mais tarde. Estávamos preocupados. Não era
452 costume. Finalmente, surgiu. Mas, não sei, vinha diferente. O Pai Tomé rodeou o filho de
453 cuidados e procurou saber o que se passava.

454 V8(M.O.P): O que tens?

455 V1(M.A.U): Nada, estou fatigado desta vida. Amanhã, lá embarco outra vez.

456 V8(M.O.P): É a tua vida. Os homens do mar são só do mar. Todos. Todos...Todos menos
457 ele. Roubaste-me o barco e agora até julgas que o "Rosa de Alfama" é teu.

458 V(M.A.U): Não, o pai aqui está melhor. Trabalhou muito e é tempo de descansar.

459 V7(F.G1.P) - off: Bem merecia que eu gostasse dele. Mas os nossos destinos estão na
460 mão de Deus e a Sua mão guiou-me para Renato. Desprezou-me. Não voltou mais, é
461 certo, mas eu sentia-o bem junto a mim.

462 V7(F.G1.P) – off: E, a caminho de Cabo Branco, o 'Rosa de Alfama' lá vai singrando pelos
463 mares fora. Boa viagem, José. Que Deus te acompanhe.

464 VX11: Então, Sr. Batatinha, você gosta da leiteira ou gosta do prédio?

465 V4(M.A.U): Gosto dos dois.

466 VX11: Ah, sim?

467 V4(M.A.U): A alma da minha Mariana é aquele prédio. Ora como uma pessoa sem alma
468 não pode viver, se ele não existisse, ela era um cadáver!

469 VX11: Ah, sim? E você?

470 V4(M.A.U): Eu? Eu não caso com mortos!

471 V7 (F.G1.P) -off: E, com o cair da noite tropical, voltou a tranquilidade ao convés. Tudo
472 parece adormecido, sob o escaldante céu africano.

473 VX12: Ah, Capitão, que grande barco este! Fomos os últimos a sair e os outros ainda nem
474 se avistam! O "Rosa de Alfama" vai sempre à frente!

475 V: Rosa de Alfama...

476 V4(M.A.U): Café, meu Capitão? Está a ver as nuvens? O quê, haverá tempestade?

ROSA DA ALFAMA

477 V1(M.A.U): Não, Batatinha. Vês aquela estrela? Aquela, a maior de todas? Quando
478 aquela estrela está assim como hoje, rodeada de nuvens, dizem que aconteceu alguma
479 coisa na nossa vida.
480 V9(M.A1.P): É um rapaz. É um rapaz. É um rapaz! É um rapaz! É um rapaz! É um rapaz!
481 É um rapaz! É um rapaz... É um rapaz! É um rapaz!
482 VX7 (M.A1.P): Também gostavas de o ver?
483 V11(M.A.U): Não gostava, vou vê-lo. Vou ver o meu filho!
484 VX7 (M.A1.P): És doido? Pensa bem.
485 V11(M.A.U): Está pensado. Vou ver o meu filho. O meu filho!
486 VX7 (M.A1.P): Mas vê o que fazes. Tu vais deitar tudo a perder.
487 V11(M.A.U): Por este momento, até podia perder a vida. Sai da minha vista, alma danada!
488 Sei bem o que faço, sei bem aquilo que vou fazer.
489 VX7 (M.A1.P): Se ela te vir, morre de vergonha!
490 V12: Ai, Renato! Se tu visses o filho do teu irmão...
491 V11(M.A.U): Tu viste-o? Como é ele? É bonito, é forte? Mas diz-me!
492 V12: Que linda criança.
493 V11(M.A.U): Eu não sei rezar, porque se soubesse agradecia a Deus...
494 V12: O quê?
495 V12: A Rosa ter tido assim um filho bonito como tu dizes.
496 V12: Não é tão mau como dizem. Teve saudades do pai, da casa, da família...
497 V12: Renato...
498 V11(M.A.U): Vou dar-te o mote para um fado. "O filho que Deus me deu, tem por
499 madrinha a viela "É meu filho, e não é meu. "É filho dela, só dela."
500 V7 (F.G1.P) -off: O 'Rosa de Alfama', terminada a sua tarefa, faz rumo a Portugal. Estão
501 alegres estes homens. Foi pesada a carga, mas agora que o trabalho passou, vêm
502 saboreando alegremente a brisa que lhes queima a fronte. O José, lá vem altivo na ponte
503 de comando, com os olhos fitos na estrela que o há-de guiar ao Norte, bem ao Norte.
504 Quando chegares, já me encontras com um filho nos braços.
505 V8(M.O.P): Parece que foi ontem.
506 V7 (F.G1.P): Tão pouco tempo se passou, mas tantas coisas se passaram.
507 V8(M.O.P): Tudo há-de acabar em bem, se Deus quiser.
508 V7 (F.G1.P): Assim o espero.
509 V1(M.A.U): Mais um São João que passou. Agora, só daqui a um ano o nosso largo volta
510 a ter balões e rosmaninho.
511 V7 (F.G1.P): Bem, são horas.
512 V1(M.A.U): Sim, já é tarde.
513 V8(M.O.P): Boa noite.
514 V7 (F.G1.P): Boa noite.
515 V8(M.O.P): Vai descansar, meu filho. Deves estar fatigado. Temos que lutar por ambos.
516 V1(M.A.U): Eu...Eu, pela sua felicidade, sou capaz...A sua bênção, meu pai.
517 V1(M.A.U): Olá, Lena.
518 VX14: Olá, Capitão. O Capitão José acaba de chegar. Perfeitamente. O patrão espera-o.
519 Farto de rosas anda você.
520 V1(M.A.U): Bom dia, patrão.

ROSA DA ALFAMA

521 V6(M.A1.U): Adivinhas a tempestade e vens a correr a fugir do mar.
522 V1(M.A.U): Bom dia, Clarinha.
523 V6(M.A1.U): Mande-te chamar...
524 V1(M.A.U): Não foi novidade. Os barcos parados, até as lapas os comem.
525 V6(M.A1.U): Gosto de ti porque compreendes esta vida. O "Espadarte" avariou-se.
526 V1(M.A.U): E o "Rosa de Alfama" tem de partir amanhã ou depois para Cabo Branco.
527 V6(M.A1.U): Cartas de prego em homens do mar são livros de escola em mãos de doutor.
528 V1(M.A.U): É a vida, patrão. É a vida.
529 V6(M.A1.U): Tens de ir ao Guincho, às armações. Já sabes, as voltas do costume.
530 V5(F.G1.U): E como aproveito o passeio, quem comanda o "Gasolina" ...
531 V1(M.A.U): Sou eu, como de costume.
532 V5(F.G1.U): Mas hoje, não.
533 V1(M.A.U): Hoje e sempre. Vim a este mundo para comandar barcos, e até parecia mal
534 uma senhora ir a conduzir o "Gasolina".
535 V5(F.G1.U): Quando uma mulher quer, até comanda um navio.
536 V1(M.A.U): Quando uma mulher quer e o homem deixa.
537 V5(F.G1.U): Antipático...
538 V6(M.A1.U): Vamos, José, não te demores. Vai ver se está tudo em ordem. Vá, vamos à
539 vida.
540 V5(F.G1.U): Então? Vamos ou não?
541 V1(M.A.U): Às suas ordens, meu Comandante!
542 V6(M.A1.U): Ahahahahah.
543 V5(F.G1.U): Você assim ao leme fica imponente. Parece outro. É bem certo que os
544 homens do mar devem ser vistos só no mar.
545 V1(M.A.U): É a nossa vida, somos como os peixes. Quando nos tiram da água...
546 V8(M.O.P): Ó seu pimpolho, não faça barulho que a mãe está a chegar. Eu vou à doca e
547 também não me demoro. Entendido? Bem...
548 V1(M.A.U): Gostaria de te ver com o teu filho nos braços,mas não assim como um ladrão.
549 Põe a criança no berço. Não ouves? Põe o teu filho no berço. Com que então vinhas
550 roubar o teu próprio filho?
551 V11(M.A.U): É meu.
552 V1(M.A.U): A Rosa está a chegar. E é preciso resolver este assunto antes que ela
553 apareça. Responde. O que pretendias fazer ao levar o teu filho?
554 V11(M.A.U): É meu, pertence-me. A mulher que fique, não me interessa...
555 V1(M.A.U): Cala-te, miserável! Que eu sei que não é por amor que o vinhas roubar.
556 V11(M.A.U): Posso levá-lo quando quiser. É meu filho.
557 V1(M.A.U): Teu, não, da Rosa Maria. O teu filho só tem mãe. Porque o pai é um...
558 V11(M.A.U): Deixa-me sair!
559 V1(M.A.U): Responde. Para que querias levá-lo? Para matares a mãe de desgosto?
560 V11(M.A.U): Acertaste. Para me vingar de ti. Querias perfilhar o meu filho e depois
561 casares com a outra.
562 V1(M.A.U): Miserável! Pois tu atreves-te?
563 V11(M.A.U): Deixa-me! Contaram-me tudo!
564 V1(M.A.U): Pois então tens de me dizer o que te contaram!

ROSA DA ALFAMA

565 V11(M.A.U): Deixa-me! Ou me deixas sair, ou...
566 V1(M.A.U): Pois tu atreves-te?
567 V1(M.A.U): Ficaste assustada? O Renato mostrou desejo de ver a criança. É pai... Falou
568 comigo e viemos a casa.
569 V7 (F.G1.P): É verdade? Tu vinhas...
570 V11(M.A.U): Ia já a sair. Outro dia, volto com mais vagar. Adeus.
571 V1(M.A.U): Então, já te vais embora? Não beijas o teu filho?
572 V11(M.A.U): Adeus, até outro dia.
573 V9(M.A1.P): Sra. Mariana, é o diabo (isso de) arranjar dinheiro para a hipoteca do prédio.
574 V9(M.A1.P): Você se me corta... O dinheiro está caríssimo.
575 V10(F.A1.P): Se o meu prédio vai à praça, que desgosto para o meu Faustino!
576 V9(M.A1.P): Para ele, é o mesmo. À praça já o seu defunto foi há uma data de anos. E
577 quanto é a hipoteca?
578 V10(F.A1.P): São 290 contos!
579 V9(M.A1.P): Espere aí, homem! Então o prédio vale 300 contos...
580 V10(F.A1.P): É que eu tenho uns amigos lá na Caixa e fizeram-me um jeito.
581 V9(M.A1.P): Sim, senhora, 290 contos. Paga os juros, paga o papel... Que nestas coisas
582 gastam-se pelo menos duas toneladas. E, no fim, ainda a Sra. Mariana fica com o
583 prejuízo de 300 contos e sem o prédio. Digo-lhe eu isto que sou barbeiro.
584 VX6: A Corneta incomoda?
585 V9(M.A1.P): A corneta? O que é isso da corneta?
586 VX6: É que a navalha é marca Corneta.
587 V9(M.A1.P): Seu estúpido...
588 V10(F.A1.P): É que este prédio era o meu pé-de-meia.
589 V9(M.A1.P): Meia é como quem diz, peúga. Peúga... Soquete! E o que é que a senhora
590 fez aos 290 contos?
591 V10(F.A1.P): Bem, eu parte desse dinheiro tenho guardado. E a outra parte, ando há uns
592 tempos para cá a dá-lo ao Chico Batatinha...
593 V9(M.A1.P): Ao cozinheiro? Ao Batatinha? Então a senhora anda a dar o dinheiro a esse
594 intrujão e a mim é que vem pedir o dinheiro pra a hipoteca do prédio?
595 V10(F.A1.P): É que ouvi as suas intenções...
596 V9(M.A1.P): Quais intenções, quais nada! Com uma mulher sem dinheiro não há
597 intenções que resistam.
598 V9(M.A1.P): Seu Batatinha! Ó seu Batatinha! Não fuja, homem, venha cá! Venha cá que
599 você caiu como a sopa no mel.
600 V4(M.A.U): La comprar hortaliça pra o barco.
601 V9(M.A1.P): Hortaliça pra o barco? O barco agora é vegetariano? A hortaliça agora é
602 outra, homem. Você, com pezinhos de lã, andava a arrastar o dinheiro da Sra. Mariana.
603 V4(M.A.U): Para onde?
604 V10(F.A1.P): Para as vacas!
605 V9(M.A1.P): Ah! Eu logo vi que isso era negócio de estrebaria. Você gastou o dinheiro no
606 curral das vacas, a Sra. Mariana estava a ver o prédio por um óculo e a mim é que me
607 querem pôr à manjedoura, não?
608 V10(F.A1.P): Ó Sr. Saramago...

ROSA DA ALFAMA

609 V9(M.A1.P): Sra. Mariana, digo eu.
610 VX6: E eu também!
611 V9(M.A1.P): O Sr. Batatinha é pescador, mas eu é que não sou peixe.
612 VX6: Nem eu!
613 V9(M.A1.P): Nem você, o quê?
614 VX6: Não sou peixe! Olha que disparate!
615 V9(M.A1.P): Limpe já as cornetas, homem... As cornetas... as navalhas! A Sra. Mariana
616 quer casar? Pois case com o Batatinha. O meu dinheiro não é para comprar bois. Eu não
617 sou ganadeiro. Vivam!
618 V4(M.A.U): Vamos, Sra. Mariana.
619 V4(M.A.U): Cruzeis canhoto, Saramago, até o nome dá azar.
620 VX6: Ó patrão!
621 V9(M.A1.P): Este negócio das vacas ainda acaba em touros de morte!
622 VX6: Em Algés.
623 V9(M.A1.P): Nem que seja na China! Digo-lhe eu isto que sou barbeiro!
624 VX6: E eu também.
625 V9(M.A1.P): Você, apesar de estúpido, está a perceber a manobra. Marotos!
626 V4(M.A.U): Vê, Sra. Mariana, como esse barbeiro das dúzias só queria casar consigo por
627 causa do prédio?
628 V10(F.A1.P): O meu rico prédio...
629 V4(M.A.U): Não chore. O dinheiro que me deu está aqui todo inteirinho. Vamos pagar a
630 hipoteca.
631 V9(M.A1.P): Ó criatura, venha cá. Venha cá, depressa! Você compreende aquilo?
632 VX6: Compreendo sim, senhor. É o Batatinha que está agarrado à Sra. Mariana.
633 V9(M.A1.P): Pois... Ó seu estúpido, vá lá p(r)á dentro! vá lá p(r)a dentro!
634 V9(M.A1.P): Ora, vá lá perceber as mulheres. Deu o dinheiro ao Cebola... Ao Batata, ou lá
635 o que é, e depois dá-lhe o braço. E você, que diz a isto? Olhe, o melhor é não dizer nada,
636 que é para não dizer asneira. Bem, vamos a isto. Tenho que ensaiar o discurso para o
637 banquete de amanhã.
638 VX6: Há banquete?
639 V9(M.A1.P): Há, sim. Há o jantar de despedida que o armador Bacelar oferece à
640 tripulação do seu barco. Porquê? Você tem alguma coisa com isso?
641 VX6: Então, amanhã a loja está fechada. É feirado.
642 V9(M.A1.P): Feriado?
643 VX6: Feriado nacional do banquete do armador.
644 V9(M.A1.P): Não diga disparates, homem! Largue lá isso.
645 V9(M.A1.P): Sr. Tomás Bacelar... Sr. Tomás Bacelar, vossa Excelência... Não, assim não.
646 Desculpe, Sr. Bacelar. Sr. Bacelar, os moradores do bairro de Alfama querem manifestar
647 a vossa Excelência a profunda gratidão pelos benefícios que a sua grande obra tem
648 trazido a esta boa gente. Os brindes costumam fazer-se no final dos banquetes, mas eu,
649 para o final, tenho reservado um brinde que nem vossa Excelência calcula. Neste jantar
650 de despedida, os homenageados ainda não chegaram. E eu aproveito o intervalo que vai
651 entre a chegada deles e a chegada da sopa, para dizer a vossa Excelência que a pesca

ROSA DA ALFAMA

652 na nossa terra, é a pesca... A palavra pesca vem do latim, pescatorum. Digo-vos eu isto
653 que sou barbeiro.
654 VX7(M.A1.P): Eu não te dizia? É como as outras.
655 V1(M.A.U): Rosa, que fazes aqui?
656 V7 (F.G1.P): Vim procurar-te. Queria que me ouvisses, antes de partires.
657 V1(M.A.U): A esta hora? E se alguém te visse?
658 V7 (F.G1.P): Que importam os outros? A minha consciência está calma. Precisava falar-te
659 e vim.
660 V1(M.A.U): As más notícias vêm sempre à noite, com a escuridão.
661 V7 (F.G1.P): Se o dia tivesse nascido, não teria coragem de te dizer...
662 V1(M.A.U): O quê, Rosa?
663 V7 (F.G1.P): Assim, à noite, não poderás ver a minha cara, as minhas lágrimas... Estás
664 liberto da tua promessa. Eu sigo a minha vida. Deus assim o quis.
665 V1(M.A.U): Não, Rosa. Aquela casa sempre foi e será tua. Tu és a minha irmã, a filha do
666 Tomé Marinheiro, a Rosinha de Alfama.
667 V7 (F.G1.P): E um pedido mais, José? O meu último pedido. Faz as pazes com o Renato.
668 É teu irmão.
669 V1(M.A.U): Tens saudades?
670 V7 (F.G1.P): Temos saudades dele, queres tu dizer. Ele é nosso, da nossa família.
671 V1(M.A.U): Assim que o encontrares, gostava de ouvir o que lhe vais dizer.
672 V7 (F.G1.P): Dizia-lhe só isto: Olha, Renato, abandona a tua vida. Trabalha. Trabalha
673 muito. Que eu quero que tu sejas um comandante valente...assim como o comandante do
674 "Rosa de Alfama".

OS VERDES ANOS

1 V1-OFF: a primeira vez que vi a cidade de Lisboa pensei comigo: esta terra é como uma
2 madama que tem que ser engatada com muito jeito. Nada de pressas, nada de deitar as
3 mãos antes do tempo. É preciso andar devagarinho, com olho vivo e não cheirar dos pés.
4 É preciso sobretudo um homem lembrar-se que nasceu num aldeia de pategos e
5 aprendeu a aguentar-se. A minha vizinhança foi quase toda corrida da cidade. Vieram
6 com uma pressa tamanha que bateram com nariz no primeiro muro e ficaram espalhados
7 por aí. Verdade seja que eu também não tenho uma morada para cartão de visita. Mas é
8 por cautela. Tenho tempo de passar a melhor poiso. Nunca gostei de pressas. Os meus
9 vizinhos devem desconfiar de mim, porque nunca me ouviram dizer que estava à rasca.
10 Que lhes aproveite não saberem fazer nada e não queixarem-se uns dos outros! Na
11 cidade ainda se diz: “o patego olha o balão”. Mas quem anda metido na construção civil é
12 que sabe quem são os pategos e quanto custam os balões. Ainda não há como um
13 homem ter nascido patego para levar à confiança a gente da cidade.
14 V1: Patrão Raul...
15 V2: Então? Vai buscar o rapaz.
16 V1: Vou. Chega agora no comboio da tarde. Bem, tenho que ir andando.
17 V2: Estou aqui até às 8.
18 V1-OFF: Se te estás a preparar para explorar o rapaz vens de carrinho! Esta cidade tem
19 comido muitos, mas deram-se mal comigo. Encontraram caldo azedo em vez de frango.
20 Se têm fome, comam alfacinhas. Se o rapaz se aguentar no balanço, sempre é menos um
21 passar amargos. Não aproveita aos outros, mas é menos um que se amola.
22 V1: Olha lá, ó Joaquim, olha que eu deixo a bicicleta no pátio (até logo à noite)
23 Vj: Está bem.
24 Va: Ó Afonso. Senta aqui, pá.
25 Va: Ah grande Afonso! Vamos à sopa.
26 V1: Pá, não posso. Tenho que ir à estação do Rossio esperar um sobrinho.
27 Va: Qual Rossio, pá! Toma mas é aqui uma caneca com a gente.
28 V1: Bem...
29 Va: A que hora vem o rapaz?
30 V1: No comboio das 6h22.
31 Va: Então ainda tens pelo menos meia hora.
32 V3: Olhe, fazia o favor. O senhor sabe por acaso dizer-me onde fica esta rua?
33 Vh: Sei.
34 V3: Sabe? Então, fazia o favor...
35 Vh: Venha comigo. Vai ver que se habitua. Lisboa é uma terra bem bonita. Você vai
36 gostar. Isto aqui é um paraíso. Vai ver, vai ver. Era mais novo do senhor quando vim para
37 Lisboa. Sabe lá os barretes que me enfiaram! Cada dia era um. Isto dos pobres se
38 embarrilarem uns aos outros é uma coisa sem préstimo nenhum. O senhor ainda vai
39 aprender que sabe lá! Quando eu vim para Lisboa, não havia todo este movimento de
40 autocarros e metro. Bem... Mas olhe que as ruas não eram para brincadeiras, não senhor.
41 Havia aqueles carros de cavalos, aqueles trens, às vezes com 2 e 3 parelhas. E olhe que
42 aquilo era guiado por gente que começava o dia a beber champanhe, mas quando
43 chegava às tantas da tarde... Ei, almas do diabo!
44 V3: Mas é aqui a oficina do senhor Raul...

OS VERDES ANOS

45 V4: É, mas não está. Mas volta. Saiu. Mas volta daqui por uma hora.
46 V3: Daqui por uma hora?
47 V4: Sim. Uma hora, mais coisa menos coisa.
48 V3: Sou o novo empregado que vem para cá. O sobrinho do mestre Afonso.
49 V4: Ah sim.
50 V3: Dá-me licença que deixe ficar aqui as malas?
51 V4: Ah pois, à vontade.
52 V5(M.O.U): Ai Jesus!
53 V2: Vou à pesca aos domingos desde os 15 anos.
54 Ve: Todos os domingos?
55 V2: Quase todos. Então se a maré é boa nunca falho.
56 Ve: A mim quem me tira a bola, tira-me o sol. Tenho corrido Portugal inteiro atrás de 11
57 homens.
58 V2: Nunca gostei de bola.
59 V1: Toma lá uma folha de alface, pá. Escusas de passar o domingo teso.
60 V3: Obrigado.
61 V1: E agora vou-me andando, para apanhar lugar sentado. A bola de pé, só os jogadores.
62 V6: Olha o Júlio das batatas. Ó Júlio, temos aqui uma batata. Anda daí. Faz um boneco à
63 gente.
64 V6: Não empurres. Queres só p'ra ti, não? Tens aí a faca?
65 V3: Está aqui.
66 V6: O que é que vais fazer?
67 V3: Espera aí. Já vais ver.
68 V6: O boneco é para mim.
69 V6: E mas é para mim que eu é que dei a batata.
70 V3: Vai-me apanhar ali uma espiga, pá.
71 V6: Toma. Parece a cara da tua tia.
72 V6: Qual tia?
73 V6: A tia Madalena. Vias-te embora? Dá-ma. Dá-me a mim.
74 V6: É para mim.
75 V6: Está giro.
76 V6: É para mim.
77 V5: Credo! Vocemecê veio ao mundo para meter medo.
78 V3: Também não se molharem por dentro.
79 V5: Ah! Tinham tempo de secar que os outros estão primeiro. A minha senhora tem mais
80 urgência neles.
81 V3: A sua senhora manda fazer as reparações por atacado?
82 V5: O quê? Acha muito três pares?
83 V3: Acho.
84 V5: Se visse o calçado que lá vai em casa!
85 V3: Então não há urgência nenhuma.
86 V5: Ah não! Estes há, que a minha senhora precisa deles na quinta-feira.
87 V3: Que é que ele vai fazer na quinta-feira?

OS VERDES ANOS

88 V5: Vocemecê pensa que eu agora hei-de dar conta de todas as voltas que a minha
89 senhora dá? Tomara que às vezes saber de mim, que ando aí num corropio, que até
90 perco o norte.

91 V3: Então e agora, onde é que a menina vai?

92 V5: Olhe, vou para onde não devia ir, que o meu recado era na oficina. Olhe, veja lá não
93 se engane na direção. Adeus.

94 V5: Então os meus sapatos?

95 Vs: Aconteceu-lhes uma grande desgraça.

96 Vs: Transformaram-se em botas.

97 V3: Olhe, vou começar a trabalhar neles logo à tarde.

98 V5: Então os sapatos? Aqueles que tinham o salto estragado. Estão prontos?

99 V2: Não se zangue, menina, estão quase.

100 V5: Já anteontem estavam quase. Vocemecê estão sempre quase.

101 V2: Deixa lá, que aqui o Júlio vai lá levá-los ainda hoje. Daqui a pouco já lá estão.

102 V5: Ora vim eu aqui à chuva para receber um recado destes!

103 Vr: Que é que deseja?

104 V3: Eu vinha entregar estes sapatos, mas não tenho a certeza se é aqui. A senhora tem
105 uma colega chamada Ilda?

106 Vr: Tenho a colega e tenho a certeza. Já estou a conhecer os sapatos. Já cá deviam estar
107 há um bocado.

108 V5: Cá estou eu outra vez. E estes também.

109 V2: Mas estes são os que foram arrançados ontem?

110 V5: Pois são. Mas olhe lá para o salto esquerdo. Veja lá o lindo arranjo que fez que nem
111 durou um dia.

112 V2: Eu não tenho culpa que a sua patroa dance o fandango!

113 V5: Ora, o fandango! Em Lisboa é que não sabem fazer calçado. Olhe para isto.
114 Comprados a semana passada.

115 V2: Venha cá, que isso arranja-se num instante. Sente-se aqui. Tem aqui um lugarzinho.

116 V5: Olhe que se for caro eu não quero.

117 Vo: Então a menina Ilda está assim com tanta falta de tostões? Também não pode gastar
118 assim tudo na praias. Tem de deixar alguma coisa cá para a gente.

119 V5: Vocemecês são careiros. Levam coiro e cabelo. Julgam que eu não sei quanto é que
120 a minha senhora gasta?

121 V2: À sua senhora só debitamos o couro. O cabelo é no barbeiro. Mas para a menina é de
122 graça.

123 V5: Ah! Também não quero favores.

124 Vo: O favor é a menina que o faz, estar aqui sentada ao pé da gente.

125 V5: Então? Já não tem medo das portas?

126 Vo: Medo das portas?

127 V2: Prontinho.

128 V5: Apanhou um susto um dia destes! Adeusinho, senhor Raul. Muito obrigada.

129 V2: Às ordens. Sempre às ordens.

130 V3: Agora tenho que ir à rua... À rua... Cidade de Manchester.

131 V5: Isso é lá para baixo.

OS VERDES ANOS

- 132 V3: Isto, quem não sabe é como quem não vê.
- 133 V5: Amanhã é o meu dia de saída. Passo a semana à espera do domingo.
- 134 V3: Você tem sempre os domingos livres?
- 135 V5: Quase sempre. Os meus patrões gostam de passear.
- 136 V3: Eu tenho o dia todo livre. Não tenho é dinheiro. A minha irmã tem estado doente.
- 137 Tenho de mandar o dinheiro quase todo à minha mãe. Ainda no domingo passado andei
- 138 por aí sem saber o que fazer. Um homem sem dinheiro é como um carro sem gasolina.
- 139 V5: Olhe... Vá até ao aeroporto. É um passeio bonito e não custa dinheiro. Já lá foi?
- 140 V3: Não fui, não.
- 141 V5: Vá que vale a pena. Então...adeusinho. Tenho que ir à vida.
- 142 V3: Anda, vá! Anda!
- 143 Vh¹: Aguenta aí, ó chefe! Aguenta aí.
- 144 Vh²: Não faça barulho, que é para não espantar a caça.
- 145 Vh¹: Está ali um caszinho de rolas. Que chatice!
- 146 V5: Que é que eles queriam?
- 147 V5: As pessoas não se deviam meter na vida dos outros.
- 148 V3: Eu também penso assim.
- 149 V5: Se calhar aqueles agora vão pôr-se a andar atrás de nós. Vamos a ver.
- 150 V3: Vamos a ver.
- 151 V5: Vamos a ver. Anda.
- 152 V3: Vamos.
- 153 V5: Mas então o teu pai...
- 154 V3: O meu pai... Não tínhamos combinado ir até ao aeroporto?
- 155 V3: Pam! Pam!
- 156 V5: Ai! Espera aí. Não.
- 157 V3: Vá lá! Anda cá, eu ajudo-te. Dá cá a mão. Não há nada de esquesito com o meu pai.
- 158 Se quiseres eu digo-te.
- 159 V5: Não gostas de falar destas coisas, não é? Comigo também é assim.
- 160 V3: Por acaso contigo não me importo de falar.
- 161 V1-OFF: Quando eu soube que o meu sobrinho tinha namoro com uma sopeirinha, foi
- 162 como se soubesse que tinha nascido o sol. São coisas que acontecem todos os dias, não
- 163 é? Às sopeirinhas e aos sobrinhos. Quando a gente cresce e se faz homem, o romance é
- 164 outro. É um romance de levantar a nossa vida e a pôr bem alto, para que não a pisem.
- 165 V1: Viva, Raul. Então a trabalhar ao domingo?
- 166 V3: Tenho que aviar aqui um trabalho urgente, mas estou mesmo a acabar.
- 167 V1: Põe-te a pau, menino. Olha que o trabalho dos outros é sempre urgente. O meu
- 168 amigo sempre tem aqui um aprendiz muito distraído, hem? Calcule que se veio meter aqui
- 169 a trabalhar, pensando que era dia de semana.
- 170 V2: Era um trabalho urgente.
- 171 V1: É assim mesmo. Que é urgente é urgente.
- 172 V2: Falta muito? Falta muito?
- 173 V3: Está quase pronto.
- 174 V2: Anda, dá cá. Põe-te a andar que eu acabo isso.
- 175 V1: É a tua pequena?

OS VERDES ANOS

176 V3: É, pois.
177 V1: Olha lá, eu vou à bola esta tarde, mas tenho a manhã livre. Se quiserem almoçar
178 comigo, posso convidá-los.
179 V3: Isso era capaz de lhe calhar bem.
180 V1: Era capaz? Que rica espada! Que ricas espadas para dar umas curvas!
181 V3: Olhe, tio, esta é a llda.
182 V5: Bom dia.
183 V1: Estava a propor aqui ao Júlio irmos almoçar à outra banda, mas ele tem medo que
184 você não queira.
185 V5: Eu? Quem me dera! Calcule que desde que vim para Lisboa nunca atravessei o Tejo.
186 V1: Então vamos. E de caminho posso mostrar-lhe umas coisas.
187 V5: Vamos? Então vou só num instante buscar o meu casaco.
188 V1: A primeira coisa que eu lhes quero mostrar fica a 20 passos. Venha. Um, dois, três...
189 V5: Que é isto?
190 V1: Isto é para apreciar. Olhem. Olhem bem que eu já lhes explico. Então que tal, hem?
191 Vr: Que é que desejam tomar?
192 V1: Isto tudo que vocês estão a ver foi feito cá pelo velhote. Calculem lá quanto é que
193 custou uma parede assim.
194 V3: Isto foi caro, com certeza!
195 V1: Olá, amigo Júlio. Posso ir lá em cima mostrar a vista ao meu sobrinho, que também é
196 Júlio?
197 Ve: Sim. Pode.
198 V1: Embora! Dali partiram para os Descobrimentos.
199 V3: Oh! Olha ali.
200 V1: É o castelo de São Jorge.
201 V3: Eh pá! Isto aqui é alto a valer.
202 V5: As pessoas vistas daqui parecem formigas.
203 V1: Isto é a cidade de Lisboa. E não é só o que se vê daqui.
204 V5: Mas lá no nosso bairro há prédios maiores.
205 V1: No nosso bairro é como quem diz! Eu vivo num bairro onde as casas vão abaixo com
206 um coice de burro. Mas olhem que às vezes, à noite à janela, antes de me deitar, ponho-
207 me a olhar lá para os prédios, lá... no bairro da llda e penso no que aquela gente toda
208 paga para estar lá dentro. Sai-lhes mais caro o dormir que o comer. Há gente que se deita
209 daqui abaixo.
210 Vh³: Tenho estado em mais partes do que eu sei lá! Espanha, França, Alemanha...
211 V1: Eu conheço um tipo aqui de Almada que esteve na Alemanha. A lavar carros.
212 Ganhava mais que um engenheiro.
213 Vh³: Ah pois! É assim mesmo. Você nunca esteve no estrangeiro?
214 V1: Mas arranja-se assim trabalho com facilidade?
215 Vh³: Bem... Não é bem assim. Depende das pessoas. É para você?
216 V1: Não. Eu já tenho a minha vida arrumada. Aquele meu sobrinho é que está na idade
217 de pensar nessas coisas.
218 Vh³: Naquela idade, sim! Mas na nossa, olhe...Em a gente se habituando ao bacalhau
219 cozido, não há nada que tome o seu lugar.

OS VERDES ANOS

220 V1: Bem... Deixa-me lá ver se os outros morreram.
221 Vr: Estão ali.
222 V1: Não. Não são esses. Ó Júlio!
223 V3: Chamou?
224 V5: Chamou?
225 V1: Vocês julgam que eu vou em fitas?
226 V5: Então e o almoço?
227 V1: O almoço é ali onde a gente vai. Isto aqui é só bom para ver as vistas ou para
228 embarrilar estrangeiros. Vá... Então? Estamos ou não estamos melhor aqui?
229 V3: Estamos é quase ao colo uns dos outros.
230 V1: E achas isso mal?
231 V5: Quando atravessamos o rio para o lado de cá, ainda parecia que a água estava mais
232 lisa. Tive mesmo pena, quando acabamos de atravessar o rio.
233 Vr¹: Pois eu não tenho pena nenhuma de me ir deitar. Importar-se de esperar pelos
234 patrões?
235 V5: Vá, vá, que eu fico.
236 V5: Boa noite.
237 Vp: Ó Ilda, põe estas flores na água, Não te esqueças.
238 V7: Eu estou completamente estonteada com dores de cabeça.
239 V8: Eu bem te disse que não estivesse aquele tempo todo ao sol.
240 Vp: Queres que te arranje alguma coisa para comer?
241 V7: Nem por sombras. Vou tomar um Saridion e meter-me na cama. Ó Ilda, traz-me os
242 comprimidos que estão na gaveta da mesinha de cabeceira, se fazes favor.
243 Vp: Mas olha que o Sardion em jejum faz-te mal!
244 V8: Em jejum! Acabamos de jantar há uma.
245 V7: Ah! Estás aqui.
246 V5: Vim buscar os comprimidos.
247 V7: Olha, vai buscar um copo de água, se fazes favor, que eu vou já despir-me.
248 V8: é uma delícia, talvez um pouco farto. Ótimo!
249 V7: Obrigada.
250 V5: A senhora apanhou sol na cabeça?
251 V7: Apanhei sim, mas tu também estás queimada.
252 V5: Se calhar foi de atravessar o rio.
253 V7: Ah, foste dar um passeio ao rio?
254 V5: Fui sim, minha senhora.
255 V7: Naturalmente com o rapaz do sapateiro.
256 V5: Pois! Com ele e com o tio dele, que é o dono da casa onde mora o Júlio, A senhora
257 lembra-se de eu lhe ter dito que o Júlio morava lá em baixo, numa casa, no outro lado da
258 estrada?
259 V7: Não, mas com certeza que disseste.
260 V5: Pois. Esse tio... Afonso, chama-se ele... Andou connosco por aí a mostrar-nos a
261 cidade. Depois levou-nos almoçar ao outro lado do rio, àquela terra... como é que se
262 chama? Não me lembro o nome.
263 V7: Olha que é preciso muito cuidado com os rapazes de Lisboa.

OS VERDES ANOS

264 V5: Este não é de Lisboa, minha senhora. Até ao mês passado nunca cá tinha vindo,
265 senão de fuga.

266 V7: Mas depressa aprende com os outros. Que idade tem ele?

267 V5: 19, minha senhora.

268 V7: Tão novo, rapariga! Mais novo do que tu! Mas pelo menos está numa idade em que
269 se é sincero. Gostas dele?

270 V5: Eu gosto sim, minha senhora.

271 V7: De qualquer maneira é preciso ter cuidado. E não tenhas pressa de gostar muito.
272 Tens tempo e mais que tempo.

273 V5: Entra. Entra à vontade. Os senhores ao domingo vão sempre para fora e só voltam lá
274 para a meia-noite. Senta-te aí, homem. Pareces um boneco de palha.

275 V3: Vamos embora.

276 V5: Não. Hoje ficamos aqui. Tenho uma surpresa. Mas primeiro vamos tomar qualquer
277 coisa. Queres? Gostas mais de quê? Chá ou café? Vou-te arranjar uma coisa que já vais
278 ver. Uma coisa especial. Gostas?

279 V3: É amargo. Que é isto?

280 V5: É uma bebida que o senhor engenheiro traz da Inglaterra quando lá vai. É um chá
281 feito na China, ou lá que é!

282 V3: Então é na China ou na Inglaterra?

283 V5: É na Inglaterra, pois! Ele vai lá muitas vezes de avião. Aquilo numas horas vai e vem.

284 V3: Ainda nunca fui ao aeroporto. Que é que faz o teu patrão?

285 V5: Que é que faz como? É engenheiro. Ah, espera que tenho uma para te contar.
286 Descobri que ele anda metido com a prima.

287 V3: Qual prima?

288 V5: Uma que mora cá, que é estudante. Eu disse-te já. Mas olha. Há dias vinha eu do
289 quarto da senhora... Coitadinha! Estava cheia de dores de cabeça. E venho eu mutio
290 descansada pelo corredor e dou com ele agarrado à prima.

291 V3: E eles viram-te? Conta lá.

292 V5: Aquilo é que são uma parelha! Não viram não, porque me vim logo embora.

293 V5: Aquilo é que são uma parelha! Então ela! Nunca gostei daquela criatura. “ Ó Ilda!”
294 Grande cabra, é o que ela é.

295 V3: O que é que eles estavam a fazer?

296 V5: Colheres de pau. Da senhora gostei logo, assim que a vi. Mas a outra, a Luisinha...
297 tenho-lhe mesmo azar!

298 V3: Então e a tua senhora não se importa que o marido ande assim a meter-se com as
299 primas?

300 V5: Já acabaste? Então anda cá, que quero mostrar-te uma coisa. Eu disse que tinha
301 uma surpresa para ti. Aqui são os aposentos da senhora.

302 V3: É o quê?

303 V5: Quartos, armários, isso, tudo. Olha...

304 V3: Mas isto é uma sapataria!

305 V5: Não te disse que havia aqui o calçado para um regimento de senhoras? Vamos.
306 Anda. Aqui é onde dorme a senhora.

307 V3: E o marido?

OS VERDES ANOS

308 V5: Também. Mas eu acho que ele não merece uma senhora assim. Nem assim nem
309 assado. Não merece senhora nenhuma. Do que ele precisava era duma mulher que o
310 pusesse a pão e água. Se calhar, se ela fosse como muitas outras, ele andava aí pelo
311 beicinho e não fazia o que faz. Senta-te. Senta aí. Espera aí que já vais ver. Tenho as
312 mesmas medidas que a minha senhora. Sapatos e tudo. Estes sapatos são para usar
313 com uns vestidos assim... assim... meio despidos. Isto levou ela uma vez a um
314 casamento.

315 V3: Ao casamento dela?

316 V5: Que disparate! Sabes... As senhoras usam roupa diferente conforme as horas que
317 são. Quer dizer, se vão a alguma festa ou coisa assim. Por isso é que têm de ter tantos
318 vestidos e tantos sapatos, não é por ganância, mas tem que ser assim. Agora fecha os
319 olhos. Não abras que eu já digo quando é que deves olhar. Já pode. Chinelos de
320 diamante e tudo!

321 V3: Tu é que quiseste que eu aprendesse a dançar. Olha que se eu te pisar, a culpa é
322 tua.

323 V5: A culpa é minha? Essa é boa!

324 V3: E esta está muito bonita.

325 V5: Dizem que eu sou com a minha mãe, mas ela era muito mais bonita do que eu. Se
326 visses o retrato dela que eu tenho lá no meu quarto, nunca mais dizias que eu era bonita.

327 V3: Se ela for muito bonita, digo que é parecida contigo.

328 V3: Não consigo acertar o passo. Já te dei não sei quantas pisadelas. Vamos descansar.

329 V5: Não. Qual quê! Temos que aprender. Olha para os pés deles.

330 V9: Enquanto não se apanha o jeito, é difícil. O que é preciso é acertar. Quem paga as
331 favas é a parceira.

332 V10: Dói-lhe a cabeça?

333 V3: Desde que me levantei. Não sei o que é isto. Já pensei que fosse coisa dos dentes.

334 Estive a fazer (puxeiras) com aguardente, mas fiquei na mesma.

335 V5: Não me tinhas dito nada.

336 V3: Para quê? (xxx).

337 V10: (xxx).

338 V5: Que ideia.

339 V10: Tu és que estás bonita. Até pareces mais velha.

340 V5: Estás a me fazer mais velha?

341 V10: Não, queria é (xxx) mulher feita.

342 V5: Mulher feita?

343 V9: Há ali uma farmácia. Porque é que você não vai lá tomar um comprimido contra as
344 dores?

345 V3: Já me tinha lembrado disso, mas não sabia o nome do remédio.

346 V9: Você diz ao homem da farmácia que lhe dói a cabeça e ele já sabe o que lhe há-de
347 dar.

348 V3: Boa ideia.

349 V5: Achas que eu fiz mal em dizer que o Leonardo era teu noivo?

350 V10: Não. Só tenho pena é de não ser verdade. Então hoje não sei o que ele tem. Parece
351 aborrecido comigo.

OS VERDES ANOS

352 V5: Ora deixa! São ideias tuas.
353 V10: Não. A sério que é verdade.
354 V9: Deixa lá, homem. Você toma uma pastilha e, daqui a meia hora, já está bom.
355 V3: Obrigado.
356 V9: Sabe... Eu ia consigo, mas é para não deixar as pequenas sozinhas.
357 V3: Eu cá me arranjo.
358 V9: Vamos.
359 V9: Quem deu a você autorização para dançar com esta menina?
360 Vh⁴: Quem havia de ser? Ela.
361 V5: Eu? Eu dei licença, mas nãoi foi para dançar assim.
362 V9: Você não tinha nada que a ir buscar para dançar.
363 Vh⁴: Ah não? Mas quem você é?
364 V9: O que você precisava sei eu!
365 Vh⁴: Olhe lá, ó meu amigo, nunca levou uma com força? Olhe que faz doer!
366 V1: Então, pá? Como é que vai essa vida? Bom... Logo à noite vamos dar uma volta
367 juntos, hem?
368 V1: Raul, manda aí dois sozinhos. (xxx)
369 Ve: Não.
370 V1: (Bem, isso aí já não é mal).
371 Va: Ó Afonso! Ó Afonso! Ó Afonso! Ó Afonso!
372 V1: Ei, rapaziada. Manda cervejas ali para aquela mesa. (xxx). 'Bora.
373 V1: Viva, olá. Se eu não chegasse, morriam à sede, hem?
374 Va: (Então andas a encaminhar a juventude.)
375 V1: Encaminhado, hem. Encaminhado.
376 Va: Olha que o rapaz para esgaravatar o barril é bom!
377 V1: Estás com pressa! Espera aí, pá. Olha que isto aqui tem de ser tudo devagarinho,
378 hem? Tudo devagarinho.
379 Va: Ó chefe, outra rodada.
380 Va: Mas de canecas. Se és tu que paga é de caneca.
381 V1: Olá!
382 Va: Eh pá, olha o rapaz a morfar.
383 V1: Psst, ó pазinho, aguenta pianinho. Isto não é o chafariz lá da terra.
384 V3: Psst, outro copo.
385 V1: Isto quem se mete com crianças... Mas eu tinha de tirar-lhe uma crença com que ele
386 estava com uma sopeirinha. Estão a ver a coisa! Aquilo, se não se lhe deita a mão, era
387 asneira com certeza.
388 Va: Estou a ver. Eh pá, olha para aquilo. Aquilo consome 20 litros aos 100.
389 V1: Pára lá com isso. Não te disse já para parares?
390 V3: Vá para o raio que o parta!
391 V1: O quê!
392 V3: Vá pro diabo! Vá à sua vida, deixe-me em paz. Já lhe disse que mesmo que
393 vocemecê fosse o meu pai, eu não lhe dava ordem para mandar em mim.
394 V1: Olha lá! Tu és parvo ou fazes-te? Queres levar um borracho?
395 V3: Parvo é vocemecê. Se me toca, já sabe.

OS VERDES ANOS

396 V1: Se tornas a levantar a voz para mim, levas com a mão fechada, hem? Ou julgas que
397 eu sou algum garoto?
398 V: Texto em inglês.
399 V1: Que é que foi?
400 V: Texto em inglês.
401 V1: Quem é que deixou fugir este cochicho da gaiola?
402 V: Texto em inglês.
403 V-Amici: Vai-te embora, Sidónio. Vai cavar batatas para a tua terra.
404 V: Texto em inglês.
405 V3: Quero agradecer-lhe, sabe? Foi a maneira de eu me livrar daquela alma danada.
406 V: Texto em inglês.
407 V3: Aquele fanhoso com a mania que manda em mim! Se calhar julga que é meu pai,
408 não?
409 V: Texto em inglês.
410 V3: Vá lá mandar nos filhos dele! Se não tem, arranje-os!
411 V: Texto em inglês.
412 V3: Olhe... Sabe o que eu queria? Era ir-me embora.
413 V: Texto em inglês.
414 V3: Sabe vocemecê o que lhe digo? Mal um homem vem ao mundo, é toda a gente à
415 roda dele. Vai pra aqui, vai para ali... Tudo quer dar ordens!
416 V: Texto em inglês.
417 V3: O que eu gostava era de me ir embora. Mas lá na minha terra dizia o mesmo, (veio)
418 pra Lisboa e não melhorei.
419 V: Texto em inglês.
420 V3: Qual é o nome da sua terra?
421 V: Texto em inglês.
422 V3: Qualquer dia meto-me num barco e vou pra aí fora. Gostava era de (xxx) a Ilda.
423 V: Texto em inglês.
424 V3: Ilda...
425 V: Texto em inglês.
426 V1: (xxx).
427 V: Texto em inglês.
428 V: Texto em inglês.
429 V3: O que é que você disse?
430 V5: Boa tarde, senhor Afonso. O Júlio está aí?
431 V1: Aqui não.
432 V5: E que nós tínhamos combinado um encontro ali na estrada e ele não apareceu. Não
433 sabe dizer-me onde é que ele foi?
434 V1: Olha, lá, ó menina! Tu julgas que a minha vida é conhecer o reoteiro dos malucos
435 deste bairro?
436 V1: Se queres um conselho, põe-te ao largo. Olha que isto dos malucos é como as
437 bestas. Não se lhes pode passar perto, senão apanha-se um coice. Eu por mim já lhe
438 disse: no fim do mês tem de procurar outro hotel. Aqui já não há vaga.
439 V5: Olhe lá, ótio Afonso, vocemecê usa roupa desta?

OS VERDES ANOS

440 V1: Olha...já não me lembrava dessa camisola. É duma hóspeda que não quis pagar a
441 pousada.
442 V5: Uma hóspeda?
443 V1: Sim. Uma “senhora” hóspeda. Esteve cá no hotel com cama, mesa e... no fim não
444 queria pagar. Está novinha, hem? É melhor que a antiga dona. Olha, dou-ta de presente.
445 V5: Mas quem é que está agora disposto a pagar para dormir num sítio destes?
446 V1: Disposto talvez não. Mas dispostas há sempre. Mas aqui não entra quem quer, só
447 quem eu quero. Aqui é reservado o direito de amissão. Olha lá. Tu não vais ficar em casa.
448 O domingo inteiro fechada em casa, lá porque o teu miúdo anda armado em flausino.
449 Porque é que não vens comigo à bola?
450 V5: Sabe o que é que eu vou fazer? Visitar uma tia minha que está entrevadinha e levar-
451 lhe esta camisola. Coitadinha! Não há lume que lhe aqueça os ossos.
452 V5: Ó Júlio! Porque é que não apareceste?
453 V5: Estás aborrecido com alguma coisa que eu fiz? Ou é o teu tio?
454 V3: Que vem a ser isto?
455 V5: Eh lá que me partes as unhas! Foi o teu tio que me deu, porquê?
456 V3: Quem te deu a licença para aceitares prendas dele?
457 V5: Quem te deu licença para te meteres na minha vida? Dá cá isso! Dá-me isso!
458 V5: Pronto! Acabou-se a camisola.
459 V3: Não, está lá em baixo.
460 V8: Vamos lá a ver se não te esqueceste. São duas doses disto... duas doses disto...
461 V5: Duas doses disto.
462 V8: Meia dose disto.
463 V5: Meia dose disto.
464 V8: Dez gotas disto.
465 V5: Dez gotas disto.
466 V8: Limão e gelo.
467 V5: Limão e gelo.
468 V8: E depois chama uma ambulância para levar os convidados.
469 V2: Então estamos a fumar o nosso cigarrinho num intervalo do São Carlos! São todos a
470 mesma coisa. Pensam que o trabalho se faz sozinho. São todos uns santos rapazes. Olha
471 lá, ó monhé de merda. Foi assim que eu te disse para fazer este trabalho?
472 V1-OFF: No domingo seguinte, voltaram a encontrar-se. Nunca hai-de saber a razão do
473 que aconteceu nessa noite. Nem que eu viva mil anos. Para perceber o que aconteceu
474 nessa noite era preciso que eu soubesse o que aconteceu nessa tarde. Sei que andaram
475 a passear. Não sei mais nada.
476 V5: Quando é que saís de casa do teu tio?
477 V3: Por minha vontade saía já hoje.
478 V5: E para onde é que vais?
479 V3: Sei lá!
480 V5: Tens que arranjar um quarto barato enquanto tens tempo para procurar. Se deixas
481 para o fim, tens de deitar a mão ao primeiro que te aparecer e sai-te caro. Já perguntaste
482 ao teu patrão quando é que ele aumenta o teu ardenado?
483 V3: Já, mas ele não me respondeu.

OS VERDES ANOS

484 V5: Mas tu não podes continuar a fazer o trabalho dum homem e receber o ordenado dum
485 gaiato. Tens que te saber fazer valer. Ou queres ficar toda a vida metido a um canto a
486 trabalhar para os outros.

487 V3: Olha... Sabes o que me apetecia? Ir-me embora para o estrangeiro.

488 V5: Ah! Isso também eu. Mas a gente não pode ir sem ter nada a que se agarre!
489 Lembras-te do que costuma dizer o teu tio? A gente não deve sair donde está sem saber
490 para onde vai nem o que vai fazer! Vê lá como ele se soube arrumar na cidade! Esperou
491 quanto foi preciso e encaixou-se.

492 V3: Ora, o meu tio! Cada dia parece que lhe tenho mais raiva!

493 V5: Ainda não esqueceste a história da camisola?

494 V3: Não é por isso. Cada vez que olho para ele, peso que se tudo o que fez foi para ser
495 aquilo, mais lhe valia ter andado à boa vida..

496 V5: Tens que te lembrar que o teu tio tinha mais de 30 anos quando veio para a cidade.
497 Agora tu... Tu tens uma vida na tua frente. Podes trabalhar de ofício e à noite estudar. Se
498 eu estivesse no teu lugar, eu dizia-te como é que era. Olha para a cara deste! Credo! Às
499 vezes até tenho fastio de ser mulher. Quando a minha mãe morreu eu andava a aprender
500 costura, depois ela morreu e... pronto. Se não arranjava esta casa para servir, ficava
501 metida em casa da minha madrinha a trabalhar de graça. Assim sempre me pagam. Mas
502 não vou passar a vida assim, ah isso não! Antes quero passar pior a trabalhar para mim.
503 A minha mãe dizia que eu tinha mais habilidade do que ela. E sabes lá como ela era
504 jeitos...coma quela mãos se ela tivesse vindo em nova para a cidade, não tinha ido a
505 enterrar em roupa velha. Se não fosse... se não fosse aquela moléstia, eu tinha-a
506 convencido a vir para cá. A gente as duas arranjava aí trabalho numa modista e eu ia
507 aprendendo e ganhando. Mas não foi duma meneira, vai doutra. Gosto de costura e tenho
508 habilidades e vais ver como é!

509 V3: Não é que o meu tio me trate mal. Eu até sei que ele quer que eu me safe cá na
510 cidade. Mas aqueles modos dele, como se achasse todos parvos. Aquele homem tem
511 ideia que só não é parvo quem faz dos outros parvos. Depois, se eu não faço as coisas
512 como ele quer... dá-me roda de parolo.

513 V5: Onde é que a gente vai agora? A mim tanto me faz. Só queria ver o hospital a pé.
514 Agora vamos onde tu gostares.

515 V3: Eu não quero ir a parte nenhuma.

516 V5: Mas afinal o que é que tu queres?

517 V3: O que eu quero é casar contigo. Mas depressa, sem demora. É só o tempo de tratar
518 dos papéis, essas coisas todas.

519 V5: Casar? Assim a correr? Mas onde é que a gente vivia? Tu ainda não foste à tropa!

520 V3: Eu já pensei em tudo. Olha... A gente agora arranjava um quarto: era só isso que se
521 pagava. Tu comias em casa dos teus patrões e eu cá me arranjava. Depois quando eu
522 fosse à tropa, tu podias ficar a dormir em casa dos teus patrões, ou ficavas no quarto.
523 Sempre se havia de arranjar dinheiro para isso.

524 V5: Não pode ser.

525 V3: Mas porquê?

526 V5: Não, não. Assim não.

527 V3: Mas porque é que não?

OS VERDES ANOS

528 V5: Não, não. Não pode ser. Não pode ser. Não pode ser!

529 V3: Não?

530 V5: Ó Aida! Aquele pessoal é todo da minha terra. Vieram acompanhar um primo meu
531 que vai à pesca do bacalhau. Se não te importasses, eu gostava de ir com eles para
532 saber notícias.

533 V3: Vai, vai.

534 V3: Boa noite. Eu desejava falar com a Ilda.

535 V7: A Ilda? A Ilda está ocupada. Não tem tempo para conversas a esta hora. Você é o
536 Júlio, não é? Olhe que eu não deixo as raparigas namorarem enquanto estão ao serviço.

537 V3: O namoro acabou, minha senhora. Venho só devolver à Ilda um retrato antes de me ir
538 embora. Pode chamá-la à confiança que não leva mais de meio minuto.

539 V5: Ai, minha senhora!

UMA ABELHA NA CHUVA

1 V1(M.A1.U): Mais um.
2 V2(F.A.U): Álvaro...Álvaro! Álvaro!
3 V2(F.A.U) -off: Avançava pelo braço do pai, toda de branco, entre um murmúrio de órgão
4 e vozes sussurradas. Tinha a certeza de que ia a sorrir. Mas dentro de si nascia um grito,
5 um grito sempre reprimido e agora, volvidos 20 anos, sentia bem que ainda não o soltara.
6 V2(F.A.U): Clara!
7 V2(F.A.U) -off: Em que loucuras andarás metido agora?
8 V2(F.A.U): Diz ao Jacinto que prepare a charrete.
9 V1(M.A1.U) -off: Eu, Álvaro Rodrigues Silvestre, comerciante e lavrador no Montouro,
10 freguesia de São Caetano, Concelho de Corgos, juro por minha honra que tenho passado
11 a vida a roubar os homens na Terra e a Deus no céu, porque até quando fui mordomo da
12 Senhora do Montouro, sobrou um milho das esmolas dos festeiros que despejei nas
13 minhas tulhas. Para alguma salvaguarda, juro também que foi a instigações de Dona
14 Maria dos Prazeres Pessoa D'Alba Sancho Silvestre... Minha mulher.
15 VX: Minha mulher.
16 V1(M.A1.U) -off: Minha mulher, que andei de roubo em roubo, ao balcão, nas feiras, na
17 soldada dos trabalhadores e na legítima do meu irmão Leopoldino, de quem sou
18 procurador, vendendo-lhes espinhais sem conhecimento do próprio que agora aí vem de
19 África, para minha vergonha, que não lhe posso dar contas fiéis. A remissão começa por
20 esta confissão ao mundo. Pelo Padre, Filho e Espírito Santo, seja eu perdoado e por
21 quem mais mo puder fazer.
22 V1(M.A1.U): Primeira página do próximo número. Pago o que for preciso.
23 VX: Mas porquê esta confissão pública?
24 V1(M.A1.U): É preciso ter em dia as contas com Deus e com os homens. Sobretudo com
25 Deus.
26 VX: A sua mulher, que pensa ela disto?
27 V1(M.A1.U): Deus me livre que ela saiba. Diabo seja surdo!
28 VX: Mas há -de sabê-lo, amigo Silvestre, pelo menos quando o jornal sair.
29 V1(M.A1.U): Nessa altura tanto se me faz. Como dizia o outro, burro morto, cevada ao
30 rabo. Afinal quanto é que me leva? Gaita, ela aí vem.
31 V2(F.A.U): Incomodei-os, ao que vejo. Não me apresentas, Álvaro? Maria dos Prazeres
32 Pessoa D'Alba Sancho Silvestre. Imagine que veio do Montouro a pé, com este tempo.
33 Não sei o que o terá trazido aqui. Seja lá o que for, o certo é que anda doente com ideias
34 estranhas e o senhor tem que lhe dar o devido desconto.
35 V1(M.A1.U): Basta, Maria! Vamos embora!
36 V2(F.A.U): E aconselhou-te o Dr. Neto descanso? As tuas botas?
37 V2(F.A.U): Penso que sonho. Se é dia, a luz não chega para alumiar o caminho
38 pedregoso. Se é noite, as estrelas derramam uma claridade desabitual. Caminhamos e
39 parece tudo morto. O tempo ou se cansou já desta longa caminhada e adormeceu, ou
40 morreu também. Esqueci a fisionomia familiar da paisagem. E apenas vejo um longo
41 ondular do deserto, a silhueta carnuda e torcida dos cactos. As pedras bicudas da
42 estrada. Chove. Qualquer coisa como isso.
43 V2(F.A.U): O que foi, Jacinto?

UMA ABELHA NA CHUVA

44 V2(F.A.U) -off: Com que então indiferente, vejam bem. Superior às canseiras que me dá,
45 ao lamaçal que me obriga a trigar. Sua excelência cabeceia, sua excelência dorme,
46 indiferente ao que eu digo e ao mundo. Ressoa há vinte anos. Há vinte anos que o ouço,
47 que me mexo no bico dos pés para não o acordar.
48 V3(M.A.C): Ou eu me engano muito, ou o cavalo vai coxo.
49 V1(M.A1.U): Deixa ir. Vai andando.
50 V2(F.A.U): Pára, Jacinto! E vê se o cavalo vai manco! Então?
51 V3(M.A.C): Vai manco, que eu bem o disse.
52 V2(F.A.U): Está bem, está bem. Vai devagar, Jacinto. E mesmo que te mande esfolar o
53 cavalo, não o esfoles.
54 V1(M.A1.U) -off: Tirando a última perna de um desses frangos que os pretos me vendiam
55 (por chita) do valor de uma vaca e pasmando pelo enorme disco do sol que descia ao
56 fundo do deserto, quando de repente avistei, escura sob a vermelhidão do poente, numa
57 elevação do terreno, a figura de um homem que era certamente europeu, porque trazia
58 um casacão comprido. No momento mesmo em que eu dera com os olhos nele, o homem
59 oscila, cai de bruços e começa a arrastar-se pelo chão lentamente. Com um esforço
60 desesperado, ainda se ergueu e tentou pelo cómorro abaixo alguns passos que
61 cambaleavam. Por fim tombou de novo e ficou estirado como morto contra um tufo de tojo
62 alto. Gritei a um dos meus caçadores que o acudisse. E quando ele voltou, amparando o
63 homem nos braços, quem hei-de eu ver? O José Silveira. Ou antes, o seu miserável
64 esqueleto com todos os ossos rompendo para fora da pele, mais seca que pergaminho e
65 amarela como gema de ovos. Os olhos saltavam-lhe da cara à maneira de dois bugalhos
66 de sangue. E o cabelo, que eu lhe vira grisalho, vinha branco, todo branco, com uma bela
67 estriga de linho. "Água gemeu ele". "Água pelas cinco chagas de Cristo".
68 V2(F.A.U): Álvaro? Álvaro. Que foste tu afinal fazer a Corgos? Que papel era aquele
69 guardado tão à pressa?
70 V2(F.A.U): "Meu Caro Álvaro. Aqui estou depois de seis anos de sertão. Não te posso
71 dizer o que é a África. A África é vir cá e ver. A pretalhada onde estive não era má gente.
72 Depois de amansados, o que ainda assim custou, foram comigo em busca de tesouros,
73 para os lados das Minas de Salomão, que havia aí na estante do Montouro, comprado
74 pela cunhada. O Soba deu-me 30 pretos, dois elefantes, bagagens e duas pretas para
75 meu uso pessoal".
76 V1(M.A1.U) : Não leias esta passagem à cunhada. Lembra-te que uma preta bem
77 espremida deita mais sumo que uma laranja. A questão é enchê-las com as aguardentes
78 de lêvedas que por aqui há . Eu quero ver qual é a branca que dá um rendimento destes.
79 V2(F.A.U): Que foste fazer ao jornal?
80 V1(M.A1.U): Larga-me!
81 V2(F.A.U): Quando estiveres menos bêbado.
82 V1(M.A1.U): Quem é que está bêbado? Quem?! Sua fidalga de merda! Muito Conde,
83 muitas lérias, mas há 20 anos que me comes as sopas!
84 V1(M.A1.U): Meu pai tinha em Alva um cocheiro que falava assim. E de uma vez não teve
85 outro remédio senão chicoteá-lo. Se ele fosse vivo, o que havia ele de te fazer a ti, que és
86 mais bêbado e mais ordinário que todos os cocheiros.

UMA ABELHA NA CHUVA

87 V1(M.A1.U): Maria! Abre, Maria. Por amor de Deus, abre esta porta. Quero pedir-te
88 desculpa. O que te disse há bocado foi do brandy!
89 V2(F.A.U): Já sei que foi do brandy. Agora deixa-me em paz.
90 V1(M.A1.U): Os cocheiros estão fartos!
91 V4(F.G1.C): E se nos descobrem, Jacinto?
92 V3(M.A.C): Deixa-te estar. Ainda mal se vê.
93 V4(F.G1.C): O pior é o velho com aquela mania de me casar com um lavrador.
94 V3(M.A.C): Ah são porras. Olha o patrão. Não chega pra a mulher. Nem um filho se lhe
95 atreveu a fazer.
96 V4(F.G1.C): Larga-me!
97 V3(M.A.C): Anda cá!
98 V4(F.G1.C): Jacinto!
99 V1(M.A1.U) -off: Os cocheiros estão fartos...
100 V2(F.A.U): Tudo se foi. As cadeiras forradas a damasco, os armários de talha, os guarda-
101 loiças de cristais finíssimos... As camas torneadas, os quadros das paredes, a prata dos
102 talheres... Tudo se foi entre lágrimas. As jóias do colo e os anéis dos dedos. Tudo se foi.
103 Espingardas, galgos, cavalos, carruagens... O punhal antigo cravado de diamantes. Tudo
104 se foi entre lágrimas.
105 VX1(actor numa cena teatral): Aproxima-se a hora em que me vão cavar o tesouro mais
106 precioso que possuo. Ó Teresa, Teresa. Assim nos vão separar. Quem sabe? Talvez para
107 sempre. Preferia cem vezes a morte a um suplício tão horroroso. Noites inteiras passam
108 como um pesadelo constante. Uma vez vejo Teresa em prantos, no meio das mil
109 visões que me relanceiam no atribulado espírito. Ouço os seus gritos e gemidos,
110 arrancados do seu peito pela saudade... Ó Teresa, Teresa. Assim nos vão separar. Quem
111 sabe? Talvez pra sempre. Ó Teresa, Teresa. Assim nos vão separar. Quem sabe? Talvez
112 pra sempre. Ó Teresa, Teresa. Assim nos vão separar. Quem sabe? Talvez pra sempre.
113 Arrastando Teresa a um convento mais longe. A figura hedionda de cinismo de Baltazar
114 Coutinho, escarnecendo do nosso amor e antepondo-se à nossa felicidade. Oh, mas esse
115 infame pagará com a vida o seu nefando procedimento. Devem estar chegando os
116 algozes da inocência. Já ouço as viseiras. Convém ocultar-me. Que Deus me proteja.
117 VX2(actor numa cena teatral): Era filha única, Baltazar!
118 VX3 (actor numa cena teatral): Pois, por isso mesmo. Se tivesse outra, ser-lhe-ia menos
119 sensível a perda e menos funesta a desobediência. Agora, meu tio, não vejo outro
120 remédio senão aplicar-lhe cautério às chagas. Com emplastos é que não se vai lá.
121 VX2(actor numa cena teatral): Tens razão.
122 VX3(actor numa cena teatral): Ela aí vem, meu tio. Teresa!
123 VX4(actor numa cena teatral): Aqui estou.
124 VX3(actor numa cena teatral): Ainda é tempo.
125 VX4(actor numa cena teatral): De quê?
126 VX3(actor numa cena teatral): De seres boa filha.
127 VX4(actor numa cena teatral): Não me acusa a consciência...
128 VX3(actor numa cena teatral): Ainda mais? Queres ir para casa, queres esquecer esse
129 miserável, que a todos nos deixou tão desgraçados?

UMA ABELHA NA CHUVA

130 VX4(actor numa cena teatral): Não, meu pai. O meu destino é o Convento. Esquecê-lo
131 nem morta. Serei filha desobediente, mas mentirosa é que nunca.

132 VX3(actor numa cena teatral): Nesse caso, partamos.

133 VX4(actor numa cena teatral): Nem aqui?

134 VX2(actor numa cena teatral): Fala comigo, prima Teresa?

135 VX4(actor numa cena teatral): Consigo falo! Nem aqui me deixa a sua odiosa presença.

136 VX2(actor numa cena teatral): Sou um dos criados que minha prima leva na sua
137 companhia. Dois tinha eu há dias, bem dignos de a acompanhar. Mas houve aí um
138 assassino que os matou. À falta deles, sou eu que me ofereço.

139 VX4(actor numa cena teatral): Dispensso a delicadeza.

140 VX2(actor numa cena teatral): Mas eu não dispensso de a servir.

141 VX4(actor numa cena teatral): Assim deve ser (xxx).

142 VX2(actor numa cena teatral): Ainda se não fizeram as contas finais, minha querida prima.

143 VX1(actor numa cena teatral): Simão.

144 VX2(actor numa cena teatral): É incrível que este infame aqui viesse!

145 VX1(actor numa cena teatral): Infame, eu? E porquê?

146 VX3(actor numa cena teatral): Infame e assassino! Fora da minha presença!

147 VX1(actor numa cena teatral): Eu não descuro com sua senhoria. Minha senhora, sofra
148 com resignação da qual lhe estou dando o exemplo. Leve a sua cruz sem amaldiçoar a
149 violência. E bem pode ser que a meio caminho do seu Calvário, a misericórdia divina lhe
150 redobre as forças.

151 VX2(actor numa cena teatral): O que diz este patife?!

152 VX4(actor numa cena teatral): Simão!

153 VX2(actor numa cena teatral): Com calma, tio! Na intolerância de apresentar a sua filha
154 confortando-a na sua malvadez. Isto é demais. Olha que eu esmago-o aqui já, seu vilão!

155 VX1(actor numa cena teatral): Vilão é o desgraçado que me ameaça sem ousar avançar
156 um passo!

157 VX3(actor numa cena teatral): Não te tenho feito entender isso? Castigando-te na
158 presença de criados! Podes pôr-te com gente suja, canalha!

159 VX1(actor numa cena teatral): Se assim é, espero nunca me encontrar de novo com sua
160 Senhoria. É tão sem dignidade que o hei-de mandar azurrar pelo primeiro mariola das
161 esquinas...

162 VX2(actor numa cena teatral): Ah canalha!

163 VX3(actor numa cena teatral): Baltazar!

164 VX1(actor numa cena teatral): Aproxima-se a hora em que me vão roubar o tesouro mais
165 precioso que possuo. Ó Teresa, Teresa... Assim nos vão separar. Quem sabe? Talvez
166 para sempre. Ó, preferia cem vezes a morte a um suplício tão horroroso. Noites inteiras
167 passo num pesadelo constante. Umas vezes vejo Teresa torturada, no meio das mil
168 visões que me relanceiam no atribulado espírito. Ouço os seus gritos e gemidos,
169 arrancados do seu peito pela saudade, pedindo ao céu que a salve dos seus algozes.
170 Junto vejo o cândido rosto de Mariana, suplicando, de mãos postas. Mais além, o vulto de
171 Tadeu de Albuquerque arrastando Teresa a um convento mais longe. A seguir, a figura
172 hedionda de cinismo de Baltazar Coutinho, escarnecendo do nosso amor e antepondo-se
173 à nossa felicidade.

UMA ABELHA NA CHUVA

174 V3(M.A.C): Oh, Clara...

175 V4(F.G1.C): E depois anda-me ela, pelos cantos consumida. "Ó ó Ana, ó Ana, vê lá tu se

176 me arranjas um homem." E a comer-te a ti com os olho(s).

177 V3(M.A.C): As Avê-Marias. Devem estar chegando os algozes da inocência. Já ouço as

178 guiseiras. Convêm ocultar-me e Deus me proteja.

179 V1(M.A1.U): Prepare-se um golpe, Mestre António.

180 V5(M.O.C): Sempre é verdade que gostas da Clara? Sempre é verdade que gostas da

181 Clara? Sim ou não?!

182 V6(M.G1.C): Sabe bem que sim, mestre.

183 V5(M.O.C): E se eu ta desse para casar, o que é que tu dizias? O que é que dizias?!

184 V6(M.G1.C): Dizia que sim três vezes, Mestre António.

185 V5(M.O.C): Pois dou-ta. Tenho umas contas em aberto e se me ajudares a liquidá-las,

186 dou-ta.

187 V6(M.G1.C): A paga é boa. Tem homem pra o ajudar.

188 V3(M.A.C): Fugimos daqui. O mundo é grande e em toda a parte se vive.

189 V4(F.G1.C): E o meu pai? Tenho medo.

190 V3(M.A.C): Bom, deixa-te disso!

191 V4(F.G1.C): Tenho medo, Jacinto.

192 V5(M.O.C): Quem é que está com ela? Quem é que está com ela?

193 V6(M.G1.C): Penso que é o Jacinto, Mestre.

194 V5(M.O.C): O cocheiro do Silvestre?

195 V6(M.G1.C): Parece que sim.

196 V5(M.O.C): Parece-te ou é mesmo?

197 V6(M.G1.C): É ele, Mestre.

198 V5(M.O.C): Temos de o caçar. Vai agarrando no cacete.

199 V6(M.G1.C): Mestre, que vamos nós fazer ao Jacinto?

200 V5(M.O.C): Estás a roer-me a corda, malandro!

201 V6(M.G1.C): Que vamos nós fazer ao Jacinto?

202 V5(M.O.C)(M.O.C): Queres ou não queres a rapariga?

203 V5(M.O.C): Este já está. Toca a escondê-lo até cair a noite.

204 V6(M.G1.C): É você que geme, Mestre António?

205 V5(M.O.C): É o raio!

206 V6(M.G1.C): Então é ele, nunca ouvi um burro gemer assim!

207 V5(M.O.C): Arreia-lhe outra, Marcelo! Acaba-me com ele de uma vez! Agarra o animal,

208 tratante! Agarra-o, que lá nos leva o homem! Agarra o animal, tratante! Agarra-o, que lá

209 nos leva o homem! Agarra-o ou estamos perdidos!

210 V6(M.G1.C): Cá vou atrás do burro, mas olhe que não torno!

211 V5(M.O.C): Vais-te embora, podes dizer adeus à rapariga! Espera por mim, Marcelo!

212 Marcelo! Marcelo! Marcelo!

213 V6(M.G1.C): Voltei, Mestre António.

214 V5(M.O.C): Voltaste! Cá me parecia que não eras homem para deixar a obra a meio.

215 V6(M.G1.C): E a Clara, dá-ma?

216 V5(M.O.C): Arreia-lhe outra vez e veremos. Agarra o cacete. São horas de acabar a festa.

217 Acertaste-lhe ou não?

UMA ABELHA NA CHUVA

218 V4(F.G1.C): Jacinto! Jacinto! Jacinto!
219 V6(M.G1.C): Agora tem de me dar a Clara, Mestre António.
220 V5(M.O.C): Quem sabe? Talvez a tenhas ganho.
221 V6(M.G1.C): Temos de nos apressar, Mestre, a madrugada vai nascer.
222 V5(M.O.C): Deixa-a nascer. E quanto à rapariga...
223 V6(M.G1.C): Você já disse que ma dava!
224 V5(M.O.C): Mas tornei a pensar. Sabes porque o matámos?
225 V6(M.G1.C): Foi você que mandou.
226 V5(M.O.C): Boa resposta (xxx).
227 V5(M.O.C): Clara! Clara! Clara!
228 V6(M.G1.C): Então, sempre ma dá?
229 V5(M.O.C): Parece-me que já a perdeste.
230 V5(M.O.C): Clara!
231 VX (voz coral): Avê-Maria cheia de graça, o Senhor é convosco. Bendita sois Vós entre as
232 mulheres. Bem dito é o fruto de vosso ventre, Jesus. Santa Maria mãe de Deus, rogai por
233 nós pecadores. Agora e na hora da nossa morte, Ámen. Avê-Maria cheia de graça, o
234 Senhor é convosco. Bendita sois Vós entre as mulheres. Bem dito é o fruto de vosso
235 ventre, Jesus. Santa Maria mãe de Deus, rogai por nós pecadores. Agora e na hora da
236 nossa morte, Ámen.
237 V1(M.A1.U): Tens de me ouvir, Maria, porque podem matar-me e não quero morrer com
238 este peso na consciência. [
239]V2(F.A.U): (XXX) [
240 [V1(M.A1.U): Não me abandones, não me deixes. O cocheiro gabava-se dos teus olhares.
241 Riam-se de nós e da nossa vida. Mataram-no e a culpa foi minha. Fui ter com o velho e
242 contei-lhe que a filha e o Jacinto queriam fugir juntos e andavam a horas mortas pelos
243 currais. O velho deu-lhe cabo da raça. Antes me tivesse calado. Antes me tivesse calado.
244 [
245 V2(F.A.U): Não te matam, descansa! Sonhos sobre sonhos. Enganos sobre enganos,
246 sempre. Para te esquecer... e à nossa vida. [
247 [V1(M.A1.U): Cala-te, por amor de Deus.[
248 [V2(F.A.U): O que nunca supus foi tê-lo dado a perceber. Mesmo agora, depois de morto,
249 odeio esse maldito cocheiro. Se te pode servir de algum consolo, fica sabendo que o
250 odeio, por ter dado conta do que era só comigo, tão íntimo que o esconderia à minha
251 própria alma, se pudesse. Depois disto, que te admiras tu que eu sonhe, Álvaro?]
252 VX5: Madame D'Argères sempre apareceu?
253 V2(F.A.U): Madame D'Argères apareceu e estragou tudo.
254 VX5: Madame D'Argères, quem é que a convidou?
255 V2(F.A.U): Ninguém. O Barão informou-a e ela apareceu no bosque, como se fosse
256 apenas passear. Cécile, o cavaleiro de Tellier e os amigos não gostaram de a ver. Mas o
257 pai de Cécile pediu-lhe que ficasse para o piquenique.
258 VX5: Esse marquês... Eu sempre disse que era um asno.
259 V2(F.A.U): O marquês arruinado casa com a Madame D'Argères. O Cavaleiro Tellier,
260 claro, não pode ser genro da própria amante. Há o abandono. Entendes, Cécile? O
261 abandono. O amor, como talvez sempre o tenhas desejado. A pureza do berço até à

UMA ABELHA NA CHUVA

262 morte. Cécile, Cécile... Uma trança desmanchada sobre um corpo fremente. As mãos de
263 alguém, suaves como a chuva nos campos. Mas que importa tudo isso?
264 VX6: Meu Deus, e o cavaleiro sem uma palavra.
265 V2(F.A.U): Ontem, no último capítulo, chorámos eu e ela. As lágrimas e o fulgor
266 inapagável da memória de Armand. Felicidade na renúncia. Os casamentos de
267 conveniência. Madame D'Argères e o marquês. E Armand... Armand perdido para
268 sempre. Decorei as últimas palavras. A paixão de Cécile era grande demais para arder e
269 consumir-se no amor comum. Ela e Armand Tellier acabaram por compreender. E agora,
270 na suave renúncia...
271 V1(M.A1.U): Onde há brandy nesta casa? Por alguma salvaguarda juro também que foi a
272 instigações de Dona Maria dos Prazeres Pessoa D'Alba Sancho Silvestre, minha mulher,
273 que andei de roubo em roubo ao balcão, nas feiras, na soldada dos trabalhadores e na
274 legítima do meu irmão, Leopoldino, de quem sou procurador, vendendo-lhe espinhais sem
275 conhecimento do próprio, que agora aí vem de África para minha vergonha.

FRAGMENTOS DE UM FILME ESMOLA

1 V: E agora?
2 V: Ah! Está aqui.
3 V: Aonde?
4 V: Eu já vi!
5 V: Tás a mentir.
6 V: Abra a boca. Está aqui por baixo da língua.
7 V: Aonde?
8 V: Por baixo. Deixa ver. Já chegámos a Rússia?
9 V: Por isso é que me estão a nascer cinco testões dentro da boca.
10 Vamos a ver se apanhas dentro da boca os cinco testões.
11 V: Nahn! Dentro da boca é que eu não apanho.
12 V: Porquê?
13 V: O meu avô já engoliu uma.
14 Depois um preto foi com uma mão e tirou-lha.
15 V: Um preto foi com uma mão que tirou os cinco testões?
16 V: Sim!
17 V: Dentro da boca?
18 V: Sim!
19 V: Ou dentro da barriga?
20 V: Sim!
21 V: Foi mesmo ao fundo da barriga tirar os cinco testões?
22 V: Sim!
23 V: E o preto desceu por uma escada ou desceu pela mão?
24 V: Foi com a mão.
25 V: Foi com a mão?
26 V: Foi.
27 V: Meteu a mão, onde? E isso fez comichão dentro da barriga?
28 V: Não sei. Isso não sei.
29 V: Não fez comichão a tirar os cinco testões dentro da barriga?
30 V: Não.
31 V: Então, ele começou a engolir os cinco testões sem perceber nada
32 para lhe tirarem os cinco testões.
33 V: Ai não, não. Aquilo deve ser um trabalhão.
34 V: É um trabalhão? Meter a mão dentro da barriga? É? Já experimentaste? Queres
35 experimentar?
36 V: Ai, não!
37 Vou fazer o meu pino.
38 V: Vais fazer o pino?
39 V: Sai daí.
40 V: Então faz. Tás a gostar de ver o mundo ao contrário? E se a gente andasse sempre de
41 cabeça no chão?
42 V: Vamos andar?
43 V: Vamos.
44 V: Vá, então...

FRAGMENTOS DE UM FILME ESMOLA

45 V: Assim toda a gente andava sem chapéu. Ou o chapéu tinha que se passar a chamar
46 sapato.
47 Já viste que se os chapéus fossem sapatos tinham que levar solas novas.
48 V: Tenho uma peúga na cabeça.
49 V: Tens uma peúga na cabeça? É para não ficares com os cabelos frios.
50 Se arrefeces os cabelos apanhas uma constipação.
51 Tens de cortar as pestanas e arranhas as meias, não é?
52 V: Faça o pino.
53 E ficou aqui com uma moeda. Vou ver se sou capaz.
54 Saia, saia. Vou dar a cambalhota com...
55 Oh! Caiu.
56 Agora assim.
57 Agora a fazer o pino.
58 V: Ai Catarina, Catarina... Tem lá calma.
59 V: Já chegámos a Lúcia.
60 V: A Lua?
61 V: A Lúcia.
62 V: A Lúcia?
63 V: Já chegámos...
64 V: A Prússia.
65 V: A Trússia.
66 V: Já chegámos a Luécia.
67 V: A Luécia?
68 V: Sim!
69 V: A Trucéssia?
70 V: Não!
71 V: Etécia?
72 V: Não!
73 Então? A Plécia?
74 V: A Espanha.
75 V: A Espanha?
76 V: É.
77 V: Da apanha?
78 V: Não!
79 V: Arranha?
80 Na panha?
81 V: Não.
82 V: A Espanha.
83 V: O que é a Espanha?
84 V: É uma terra.
85 V: Uma terra?
86 V: É uma cidade.
87 V: Nunca ouvi falar.
88 Que tamanho é que tem?

FRAGMENTOS DE UM FILME ESMOLA

89 V: Nós estamos em Espanha!
90 V: Que tamanho é que tem a Espanha?
91 V: Não sei.
92 V: É grande assim? Ou pequenina assim?
93 V: É grande.
94 V: É alta assim ou pequenina?
95 V: É grande.
96 V: É grande?
97 V: É.
98 V: Tem cabelos?
99 Tem calos nos pés.
100 V: Não.
101 V: E botas?
102 V: Tem calos, muitos calos muitos, muitas ruas...
103 V: E gente muito feia...
104 V: ... e muitos jardins.
105 V: É feia?
106 V: Não. É muito bonita.
107 V: É bonita. É amarela ou encarnada?
108 V: Ai não sei.
109 V: Não sabes?
110 V: Não.
111 V: Nunca a viste?
112 V: Não. Nunca fui lá.
113 V: Então e se fosses lá como é que a vias?
114 V: Ah! via com os meus olhos.
115 V: Podias mandar os teus olhos dentro dum envelope, e aí já dava, não é?
116 V: Como é que eu tirava os olhos?
117 V: Desatarraxavas e pegavas numa chave de parafusos.
118 Tiravas os olhos e mandavas dentro dum envelope.
119 V: Não. Vou fazer o pino.
120 V: Se fizeres o pino vês a Espanha.
121 V: Está bem.
122 V: Então? Está ao contrário?
123 Estás a ver a Espanha?
124 V: Estou. Olhe, é vermelha.
125 V: Muito vermelha, muito vermelha?
126 V: Tudo vermelho.
127 Os calos dos pés são vermelhos.
128 V: Ah! mas a cabeça se calhar é branca.
129 V: A cabeça... deixa-me ver outra vez...
130 ... a cabeça é azul.
131 V: Ah! bem me parecia.
132 E os olhos? E os olhos?

FRAGMENTOS DE UM FILME ESMOLA

133 V: Os olhos, deixe-me ver...
134 ... os olhos são amarelos.
135 V: Sabes por que é que são amarelos?
136 V: Não.
137 V: É porque têm mau feitio.
138 V: Então, deixe-me ver outra cor... ... a cor do vestido.
139 A cor do vestido... ai não vi.
140 A cor do vestido é branco.
141 V: Está sujo ou está porco?
142 V: Está branquinho.
143 V: Está branquinho.
144 V: Foi lavado...
145 V: Foi.
146 V: ... com detergente.
147 V: Ajax.
148 V: Ajax lava mais branco. Lava?
149 V: Não. Skip.
150 V: Com Skip?
151 V: Na máquina de lavar.
152 V: Roupa. Automática!
153 V: Sim!
154 V: Americana?
155 V: Não!
156 V: Alemã?
157 V: Não!
158 V: Russa?
159 V: Não!
160 V: Chinesa?
161 V: Não!
162 V: Japonesa?
163 V: Não!
164 V: Espanhola?
165 V: Não!
166 V: Portuguesa?
167 V: Sim!
168 V: Venezuelana? Espanhola?
169 V: Portuguesa!
170 Portuguesa? Mandaram para lá uma máquina de lavar roupa para lavar o vestido ã
171 Espanha?
172 E a Espanha gostou ou não gostou nada?
173 V: Gostou muito.
174 V: Achou que estava bonita ou feia?
175 V: Muito bonito.
176 V: Ah! Sim? E não fez cocó no vestido?

FRAGMENTOS DE UM FILME ESMOLA

177 V: Não!
178 V: Nunca faz cocó no vestido?
179 V: Não!
180 V: Nunca fez cocó no vestido na sua vida?
181 V: Não!
182 V: Então, por que é que a Espanha existe se nunca fez cocó no vestido?
183 V: Porque existe.
184 V: E é triste ou alegre?
185 V: É alegre, muito alegre, muito triste.
186 V: Pois é. É triste e muito alegre, muito alegre, não é?
187 V: É. Umas são alegres, outras são tristes.
188 V: As Espanhas.
189 V: As Espanhas.
190 V: A Espanha tem irmãs ou tem sobrinhas?
191 V: Ah! deixe-me ver. Vou ver.
192 V: Ao contrário é que se vê tudo, não é?
193 V: É.
194 Tem dezanove sobrinhas.
195 V: E quantas irmãs?
196 V: Quantas irmãs não vi.
197 Estavam dentro de casa a fazer um bolo.
198 V: Um bolo para quem?
199 V: Para o tio.
200 V: O tio é gordo?
201 V: É.
202 V: Muito gordo?
203 V: Sim!
204 V: Do tamanho de quê?
205 Do tamanho duma...
206 ... do tamanho duma... daquilo!
207 V: Daquela bola que tem bigodes.
208 V: Sim, sim!
209 V: Bigodes muito grandes.
210 V: Pois.
211 V: Está vestido com quê? -
212 V: Com uma coisa que mete medo.
213 - Com uma cara muito feia. -
214 V: Sim... E depois, aqui..... aqui tem uma espada...
215 Tem uma espada...
216 V: ... pintada... -
217 ... pintada...
218 V: Sim!
219 V: De que cor?
220 V: Branca!

FRAGMENTOS DE UM FILME ESMOLA

221 V: Uma espada branca? Mas está suja ou está limpa?
222 V: Está limpinha.
223 V: Então, foi lavada também com Ajax.
224 V: Não!
225 V: Ou com Skip.
226 V: Não, porque aquilo não se pode lavar... -
227 V: ... meter na máquina.
228 V: Pois, não se pode. Só se partir.
229 V: Escangalha a máquina.
230 E a Espanha vive sozinha ou vive lá acompanhada de alguém?
231 V: Vive acompanhada do português.
232 V: Do português?
233 V: Sim!
234 V: Ai a Espanha é casada com o português?
235 V: Sim! ... tem filhos portugueses e filhos espanhóis.
236 V: E os filhos são feios ou são...
237 V: São lindos; outros são feios; outros são feias.
238 V: Outros são lindos.
239 V: De terror!
240 V: Façanhudos.
241 V: O quê?
242 V: Façanhudos!
243 V: Oh! Sim!
244 V: Com muitos narizes.
245 V: Com nove narizes.
246 V: Em cada olho.
247 Sim, e nove olhos no nariz.
248 V: Pois, e têm os dentes nas orelhas.
249 V: Têm. As orelhas na boca.
250 V: Ah! E os sapatos com dedos.
251 V: Os dedos nos sapatos.
252 V: E fora dos atacadores?
253 V: Os atacadores na barba.
254 V: Fora das camisolas.
255 V: Pois.
256 V: Tudo interlock.
257 V: É tudo uma trapalhada. Os espanhóis. Os portugueses são mais bonitos.
258 V: São mais bonitos. São feitos de nylon?
259 V: Não, são feitos de tinta e de papel.
260 V: Tinta. Transparente?
261 V: Não!
262 V: Então vêem-se.
263 V: Vêem-se.
264 V: Então se se vêem são pretos.

FRAGMENTOS DE UM FILME ESMOLA

265 V: Não, não é transparente.
266 V: Então e como é que eles não deixam de se ver?
267 V: Nós vimos. Eu vejo.
268 V: Mas os outros não vêem, pois não?
269 V: Não!
270 V: Os outros que vêem de fora nunca nos vêem.
271 V: Pois não.
272 V: E, depois, o que é que pensam? Pensam que não há ninguém.
273 V: Pois pensam. E, depois, vão-se logo embora.
274 V: E é muito melhor.
275 V: É melhor porque assim não nos vêem e ficamos sozinhos, não é?
276 V: É.
277 V: E estar sozinho é bom?
278 V: Não...
279 V: Como na esponja, há na laranja uma aspiração para se reter, contendo-se,
280 depois de ter passado a prova da expressão.
281 Mas se a esponja consegue sempre, a laranja não o consegue nunca,
282 porque as suas células estalaram, porque os seus tecidos se rasgaram.
283 Enquanto a casca é o único elemento a revestir-se molemente da sua forma, graças a
284 sua elasticidade, vai-se espalhando um líquido de âmbar acompanhado, é certo, de
285 frescura e de perfumes suaves, mas muitas vezes também da consciência amarga de
286 uma expulsão prematura de caroços. Será preciso tomar partido entre estas duas
287 maneiras de mal suportar a opressão?
288 Toda a esponja é apenas músculo, e se enche de vento, e ora de água limpa e ora de
289 água suja: esta ginástica é ignóbil.
290 A laranja tem um sabor melhor, mas é excessivamente passiva, e esse sacrifício odorante
291 é tratar demasiado bem o opressor.
292 Mas não se disse tudo da laranja se se falou apenas da sua particular maneira de
293 perfumar o ar
294 e de dar prazer ao carrasco. É preciso acentuar a coloração gloriosa do líquido que daí
295 resulta
296 e que, melhor que o sumo de limão, obriga a laringe a abrir-se largamente, tanto para
297 pronunciar a palavra como para ingerir o líquido, sem qualquer movimento de apreensão
298 da boca anterior,
299 cujas papilas não faz crispar.
300 Para além disto, não há palavras para falar da admiração que merece o invólucro da
301 terna, frágil e rósea bola oval, nesse espesso tampão mata-borrão húmido cuja epiderme,
302 extremamente tênue, mas muito pigmentada, acerbamente sávida, só tem a aspereza
303 exactamente necessária para unir dignamente a luz a forma perfeita do fruto.
304 Agora, no termo deste estudo demasiado breve e demasiado genérico, é preciso
305 regressar ao caroço.
306 Esse grão, com a forma de um minúsculo limão, apresenta, visto de fora, a cor do tronco
307 branco do limoeiro e, visto de dentro, um verde de ervilha ou de rebento tenro.

FRAGMENTOS DE UM FILME ESMOLA

308 É nele que se reencontram, depois da explosão sensacional da lanterna veneziana de
309 sabores, cores e perfumes, que constitui a própria bola-fruto, a dureza relativa e a
310 verdura, aliás nunca inteiramente insípida, do tronco, do ramo, da folha.
311 Não é muito, mas é com certeza a razão de ser do fruto.
312 V: Ai o meu filho!
313 Ser-se velho...
314 Neste país, os velhos morrem como cães.
315 V: Pois nós já estávamos para vir cá pelo Natal,
316 mas o pai não se sentiu muito bem, sabes,
317 aquelas coisas que ele tem às vezes, não sei se reumático.
318 V: Nós não estávamos nada para vir pelo Natal.
319 Foi a tua insistência de vir ver a nossa filha,
320 porque a minha vontade, bem sabes, era nunca cá pôr os pés.
321 V: Não, não acredites nisso. Estávamos ansiosos, ó José,
322 estávamos ansiosos por ver a menina, a Catarininha.
323 Há tanto tempo que a gente não a via.
324 Vimo-la em muito pequenina
325 e depois só nos mandaram aquela fotografia dela muito pequenina.
326 Estávamos sempre a espera de receber...
327 V: Só nos mandaram, também é uma forma de dizer.
328 Mandou a Maria, porque eu não acredito
329 que aquele sujeito se recorde de nós para nos mandar absolutamente nada.
330 Nem sequer se interessa com a nossa existência
331 e o melhor é, efectivamente, também nós não nos interessarmos com a dele.
332 V: Não, não é isso, José.
333 V: Que andas a fazer? O pai agora tem passado melhor?
334 V: Eu? Eu tenho passado menos mal.
335 Hoje é que me sinto bastante mal disposto.
336 V: Como sabes, foi também a viagem, foi a viagem.
337 V: Foi o cansaço da viagem, especialmente...
338 ou pensar no final da viagem, no que ela se destinava,
339 ao fim e ao cabo, a querer fazer a... como é que eu hei-de dizer?
340 A querer fazer a vontade da tua mãe,
341 mas a saber que isto não dá prazer nenhum a ninguém,
342 nem traz vantagem para ninguém. Oh! pai!
343 V: Deixa-o falar, Maria. Não digas isso, José.
344 Estavas ansioso por vir, como eu. Ele agora... sabes,
345 o cansaço, o enervamento, e também estava...
346 ... estava ele e eu um bocadinho tristes e aflitos com...
347 Eu não tenho escrito. É que eu tenho muito que fazer,
348 mas eu agora vou passar a escrever.
349 V: Tens muito que fazer? Em que trabalhas? Em que trabalhas tu?
350 V: Na fábrica. Continuo a trabalhar...
351 V: Na fábrica...

FRAGMENTOS DE UM FILME ESMOLA

352 V: És tu que sustentas a casa, com certeza, não é?
353 V: José!
354 V: José, como?
355 Alguém sustenta uma casa empoleirado assim no canapé com...
356 V: Aquilo é uma brincadeira, pai.
357 V: ... com... com uma máscara de porco? Para quê?
358 V: É uma brincadeira com a Catarina.
359 V: É para entreter a menina, não é?
360 V: Cá em Lisboa não há quintais, as criancinhas não têm onde brincar.
361 V: ó Catarina, o que andas a fazer?
362 V: Anda cá dar um beijinho aos avós, anda.
363 V: Não!
364 V: Anda dar um beijinho a avozinha!
365 V: Venha Catarina, venha dar um beijo a avó!
366 V: Não!
367 V: Estás tão bonita!
368 V: É tão parecida com a Maria, não é?
369 V: Não queres dar um beijo ao vovô, também?
370 V: Anda, tens os olhos tão bonitos!
371 V: Anda dar um beijo ao avô.
372 V: Não!
373 V: Não, porquê?
374 Foi aquele porco que te disse para não dares beijos?
375 V: Não, é que ela agora anda entretida a brincar, não é?
376 V: Sabias que nós vínhamos cá?
377 V: Sabia.
378 V: Sabias que vínhamos cá?
379 E o teu pai,
380 aquele senhor que ali está empoleirado em cima,
381 o que é que ele disse a propósito de nós virmos cá?
382 Disse-te alguma coisa, filha?
383 Ou não te disse nada?
384 V: Já andas na escola, já?
385 Tu já sabes escrever, já?
386 Já.
387 Quando é que escreves uma cartinha aos avós, quando?
388 V: Pelo menos a letra é bonita.
389 V: Escreve muito bem.
390 V: Ora deixa eu segurar no papel para te auxiliar.
391 V: E escreves depressa.
392 Gostas de escrever, gostas Catarina?
393 Coisas bonitas? Ensinam-te coisas bonitas para tu escreveres?
394 Deixa lá ver esta.
395 V: Ai que bonita letra!

FRAGMENTOS DE UM FILME ESMOLA

396 V: Olha, esta é lindíssima, olha: a escola...
397 A escola é a retrete cultural do opressor.
398 Ensinado com certeza por aquele monstro.
399 V: São coisas que as crianças ouvem.
400 Mas de certeza absoluta!
401 A escola é o retrato cultural do opressor.
402 Ouve lá, filha, tu sabes o que é um opressor, tu sabes?
403 V: Não.
404 V: Tu sabes o que é cultural?
405 Portanto, quem é que te ditou esta frase,
406 quem disse para tu escreveres isto? Foi o papá?
407 V: Não. Ela viu, não foi?
408 V: Foi, foi...
409 Foi o papá que disse para tu escreveres isto?
410 V: Viu num jornal.
411 V: Viste num jornal?
412 Então, como foi? Diz lá!...
413 V: Ah! deixa a criança brincar.
414 Vais tirar um retrato aos avozinhos, vais?
415 Ora vá, vá, tira um retrato aos avozinhos e a mãezinha também, sim?
416 E depois mandas, está bem?
417 V: Olha, ela já fez a comunhão?
418 V: Não, faz para o ano.
419 Faz para o ano...
420 V: Faz para o ano como?
421 Ela é baptizada?
422 Nunca nos disseste que ela fosse baptizada!
423 É baptizada?
424 V: É.
425 V: És capaz de me mostrar por aí a certidão de baptismo?
426 Com certeza na igreja passaram-te a certidão de baptismo.
427 V: Agora não vou encontrar, com certeza.
428 V: Sim, realmente, nesta barafunda é impossível encontrar qualquer coisa.
429 V: Valha-me Deus, José, então.
430 V: Olha, pede ao teu marido para encontrar, farejando como um porco.
431 Vai farejando que talvez encontre.
432 V: José! ó meu Deus...
433 Por que é que não vêm cá mais vezes?
434 V: Daqui a muitos anos, muitos anos.
435 Mas olha, preferia que fosses tu a ir lá para casa.
436 Quando te convenceres que efectivamente o teu ambiente é outro,
437 que ainda tens lá em casa o teu quarto,
438 que os teus pais te esperam e, naturalmente, a Catarina também.
439 E quando estiveres liberta de pessoas como esta, não é?

FRAGMENTOS DE UM FILME ESMOLA

440 Que não te trazem nada e que...
441 V: Não. José!
442 V: ...nem sequer trabalha!
443 Ele não trabalha em nada, com certeza, pois não?
444 V: Trabalha.
445 V: Trabalha em quê?
446 Empoleira-se.
447 V: ó José, ele está a fazer isto... está a entreter a menina!
448 V: Está a brincar, pai.
449 V: Mas é uma brincadeira que está para ali quieto!
450 Não diz nada a miúda,
451 a criança anda aqui para trás e para diante e ele não lhe liga sequer.
452 Isto é uma obsessão, é uma tara, com certeza.
453 V: Não, não digas isso. Sabes, o teu pai lê muito,
454 lê muito, agora anda sempre muito preocupado,
455 lê, lê, não se distrai com televisão nem com nada.
456 Sabes, alguns amigos que ele tinha já morreram,
457 morreu aquele senhor da farmácia... - Ai coitado!
458 ...o Joaquim. - Pois.
459 E aquelas pessoas com quem ele se dava mais.
460 O doutor Medeiros também saiu de lá,
461 de maneira que ele agora passa assim uma vida mais isolada...
462 Mas têm que se distrair, têm que tentar.
463 Pois, de maneira que está sempre preocupado, preocupado,
464 e acima de tudo preocupado convosco.
465 V: És capaz capaz de me dizer uma coisa, Maria:
466 qual foi a ideia... quem teve a ideia de pôr
467 aquelas fitas de papel cruzado ali coladas na parede?
468 V: É por causa dos vidros, para não se partirem,
469 porque as vezes a miúda está a brincar e atiram bolas...
470 V: Tu sabes quando é que se põem aquelas coisas? É quando há...
471 ... quando há receios de revoluções, de guerras, de agitações...
472 V: Tem havido revoluções?
473 V: Quer dizer: isto é algum símbolo, deve ser algum símbolo com certeza,
474 algum símbolo revolucionário com certeza, porque realmente,
475 numa casa de paz, ninguém se lembra de pôr aquilo.
476 V: Não. É para a menina, não é? Ela brinca com a bola e assim...
477 V: Brinca com a bola... Pois...
478 V: Sim, revoluções assim não há por aqui, pois não?
479 V: Não, revoluções por aqui não há, felizmente.
480 V: Felizmente, por ora. Vivemos com muita disciplina e...
481 É raro o dia em que estes antropitecus, olha...
482 V: O quê? O que disseste, José?
483 V: Não sabes o que é um antropiteco?

FRAGMENTOS DE UM FILME ESMOLA

484 V: Não, filho, não. Eu...
485 V: São uns animais, olha, que se põem nestas posições...
486 V: Meu Deus, eu passo a vida a trabalhar, sabes, lá na loja...
487 V: ... e que são seres irracionais, sempre com vontade de fazer mal.
488 V: Não faças caso...
489 V: Obsessionados.
490 V: Olha, filha: lá vou trabalhando.
491 Sabes, agora não há pessoal, sabes como é, tudo emigrou, tudo emigrou.
492 As raparigas vão para a fábrica ou vêm para a cidade.
493 Os rapazes novos...
494 V: Talvez o teu marido queira ir trabalhar lá para casa.
495 Medir nastro, vender ao balcão, atender as pessoas...
496 V: E então?
497 V: O que me dizes à ideia?
498 V: Se lá fossem passar uns dias, assim quando tiveres umas feriazinhas,
499 talvez ele até... gostasse.
500 V: Era uma vida diferente, não era?
501 V: Mas ele trabalha em quê?
502 Repara, Maria, que ainda não me disseste concretamente o que ele faz
503 e és casada já... talvez o quê? há sete anos,
504 foi quando tu saíste de casa e até agora eu ainda nunca consegui saber
505 aquilo que ele faz! O que é que ele faz?
506 Grunhe. Grunhe é o que eu vejo,
507 mas além de grunhir o que é que ele faz?
508 Deixa-te quieta mulher. Então não ouves que ele grunhe?
509 V: José! ele está a brincar com a menina, nós viemos aqui...
510 V: Pois, eu sei que está a brincar, mas além de grunhir
511 e brincar com a menina, o que é que ele faz na vida?
512 V: Olha, tu é que continuas a trabalhar na fábrica, não é?
513 E dás-te bem?
514 V: Muito bem.
515 V: Mas tu estás um bocadinho magra.
516 Trabalhas muito, não é?
517 V: Sempre fui magra.
518 V: E quanto ganhas?
519 V: Agora, estou a ganhar mais.
520 V: Estás a ganhar mais...
521 V: Fui aumentada.
522 V: Já ganhaste menos.
523 Mas não dizes o que ganhaste.
524 E aquilo que ganhas mais, junto aquilo que ele ganha
525 ainda é mais do que o mal que tu ganhas, não é?
526 Quanto é que ele ganha?
527 Mas ele ganha o quê?

FRAGMENTOS DE UM FILME ESMOLA

528 V: Não temos problemas.
529 V: Quanto é que ele ganha?
530 V: Eles têm uma casa tão bonita.
531 Tão agradável, com tanta luz!
532 V: Está tudo pago?
533 Está tudo pago. Pagaste tu?
534 V: Pagámos.
535 V: Pagaram. Pois.
536 V: Sabes, são jovens, têm uma maneira diferente...
537 V: São jovens, não! É doido! Tu não vês,
538 um indivíduo neste género é doido necessariamente.
539 Então como é que se pode admitir que nós estamos aqui...
540 V: Fora!
541 Fora daqui, pá! Merda!
542 Gordo de merda!
543 V: Aldrabões! Então, não há guerra?
544 V: Fora da minha casa!
545 V: Nunca mais te perdoo.
546 V: Porquê mais abnegação do que ciúme, menos desejo que equanimidade?
547 De ultraje (matrimónio) a ultraje (adultério)
548 nada mais se ergueu do que ultraje (copulação),
549 no entanto o violador conjugal da conjugalmente violada
550 não tinha sido ultrajado pelo violador adúltero da adulteramente violada.
551 Houve retribuição e, em caso afirmativo, qual? Assassínio? Nunca.
552 Dois males não fazem um bem.
553 Duelo? Não. Divórcio? Ainda não.
554 Denúncia por artifício mecânico indirecto (cama-automática) ou directo (testemunha
555 ocular dissimulada)? Não, por ora.
556 Acção por perdas e danos pelas vias legais ou agressão simulada com marcas
557 evidentes de sevícias auto-infligidas? Não de todo impossível.
558 Em caso afirmativo, então certamente: cumplicidade, introdução da emulação material ou
559 moral,
560 depreciação, alienação, humilhação, separação que protege a separadora do separado e,
561 de ambos, o separador.
562 Através de que reflexões, o reactor consciente contra o vazio da incerteza, justificou a
563 seus próprios olhos os seus sentimentos?
564 Da fragilidade predeterminada do hímen, da intangibilidade pressuposta da coisa em si
565 mesma;
566 da incongruência e desproporção entre a auto-prolongante tensão da coisa que se
567 projecta fazer,
568 e a auto-abreviante distensão da coisa feita; da debilidade falaciosamente inferida da
569 fêmea,

FRAGMENTOS DE UM FILME ESMOLA

570 da musculosidade do macho; das variações dos códigos éticos, da natural transição
571 gramatical por inversão que não implica qualquer alteração no sentido de uma proposição
572 aoristo-pretérita
573 (analisada como sujeito masculino, verbo transitivo monossilábico onomatopaico
574 com complemento directo feminino) da voz activa, para a sua correspondente proposição
575 aoristo-pretérita (analisada como sujeito feminino, verbo auxiliar e participio passado
576 quase monossilábico
577 com complemento masculino) na voz passiva; do produto continuado de seminadores por
578 geração;
579 da produção contínua de sémen por destilação; da futilidade do triunfo, do protesto ou da
580 vingança;
581 da inanidade da tão exaltada virtude; da letargia néscia da matéria; da apatia das estrelas.
582 Reduzidos à sua forma mais simples, para que satisfação final convergiram estes
583 sentimentos
584 e reflexões antagónicas?
585 Satisfação causada pela ubiquidade nos dois hemisférios terrestres, oriental e ocidental,
586 em todas as ilhas e terras habitáveis, exploradas ou inexploradas (o país do sol da meia-
587 noite, as ilhas dos bem-aventurados, as ilhas da Grécia, a terra prometida), dos adiposos
588 hemisférios posteriores femininos
589 com o aroma do leite e do mel e do calor excretório, sanguíneo e seminal, reminiscentes
590 das famílias seculares de curvas de amplitude, insusceptíveis de modos de impressão ou
591 de contrariedades de expressão, expressivos da muda imutabilidade da animalidade
592 madura.
593 Sinais visíveis de ante-satisfação.
594 Uma erecção aproximada; uma fascinação atenta; uma elevação gradual; uma revelação
595 errática;
596 uma contemplação silenciosa.
597 Depois.
598 Beijou os rotundos amareliflões melões melicheirões do seu rabricundo, cada um dos
599 rotundos e melonosos hemisférios, no seu rego amareliflão, com obscura prolongada
600 provocante melo-melidorante osculação.
601 Sinais visíveis de post-satisfação.
602 Uma contemplação silenciosa; uma ocultação errática; uma degradação gradual; uma
603 repulsão atenta; uma erecção próxima.
604 O que seguiu esta acção silenciosa.
605 Invocação sonolenta, identificação menos sonolenta, excitação incipiente, catequética
606 interrogação.
607 V: Vou descer!...
608 Já consegui!...
609 Fazer o pino!...
610 Grande árvore! Vou arrancar uma folha!...
611 Muito alta!...
612 Não arranquei!...
613 Já arranquei uma!...

FRAGMENTOS DE UM FILME ESMOLA

614 Jogar ã bola!...
615 Um salto de cabeça!...
616 Um cavalo!...
617 Agora vou subir sem almofadas!...
618 Não sou capaz!...
619 Não baloiça!...
620 Não me encontra!...
621 Só posso olhar pelo ramo!...
622 Consegui!...
623 Ainda não perdi!...
624 Olha, mudou-se de posição!...
625 Não consigo!...
626 Aqui é melhor!...
627 Vou subir!...
628 A ver se sou capaz!...
629 Grande árvore!...
630 Grande, grande árvore!
631 Tornou-se um monte!...
632 Custa tanto a subir!...
633 E este monte anda!...
634 Ai, que eu vou cair!
635 Está por baixo uma árvore, com uma raiz tão grande!...
636 Está tudo a balouçar!...
637 Está muito vento!...
638 Olha um ramo já a nascer!...
639 Vou arrancar uma folha!...
640 Já arranquei!...
641 Olha...
642 Nasceu outro braço!...
643 Já nasceu a árvore!...
644 Já ficou sem uma folha!...
645 Eu sou um pássaro...
646 Consegui!
647 V: Não mais o oráculo se mostrará através de um véu, qual noiva a desposar, antes
648 penso que, etéreo, irá lançar-se em plena luz, rumo ao sol nascente, e, como a onda,
649 envolver em seus eflúvios uma desgraça ainda maior do que esta.
650 Não mais vos instruirei por meio de enigmas.
651 Hoje, sede testemunhas como descobri e sigo a pista dos antigos crimes.
652 Sei bem que nesta casa mora um coro que nunca dela sai, que entoa em uníssono um
653 cântico que os ouvidos não deleita, que as suas palavras não são belas.
654 Ruidoso bando que para se excitar sangue humano bebeu, não é fácil expulsá-lo do
655 palácio onde mora; é o bando das Eríneas que odeia a nossa raça.
656 Nesta casa encerradas, cantam um hino que recorda o crime inicial, cospem a sua
657 náusea sobre o leite fraterno, em fúria contra aquele que o conspurcou.

FRAGMENTOS DE UM FILME ESMOLA

658 Será que me enganei ou consegui, como um archeiro, acertar no alvo?
659 Serei eu uma falsa profetisa a murmurar de porta em porta as suas ninharias?
660 Antes que o afirmes, jura-me que nunca te foram contadas as antigas faltas cometidas
661 nesta casa.
662 Ah! misérias, misérias
663 Da minha cidade Inteiramente perdida!
664 Ah! misérias, misérias
665 Da minha cidade Inteiramente perdida!
666 Ah! misérias
667 Misérias
668 Da minha cidade
669 Inteiramente
670 Perdida!
671 Ah! misérias
672 Misérias
673 Da minha cidade inteiramente perdida!
674 Ah! misérias
675 Misérias
676 Da minha
677 Cidade
678 Inteira... mente... per... dida
679 Ah! Desgraça!
680 Desgraça!
681 De novo o trabalho da adivinhação verídica me faz rodar sobre mim mesma.
682 De novo me perturba o anúncio da sua vinda.
683 Vedes estas crianças junto ao palácio sentadas, semelhantes aos fantasmas dos sonhos?
684 Dir-se-iam filhos a quem seus pais mataram. Têm cheias de carne as mãos...
685 Parecem segurar intestinos e entranhas, fardo lamentável que um pai digeriu.
686 Não ficará tal crime sem castigo, assim o declaro.
687 Um leão sem coragem que, estendido no leito, guarda a casa, medita a toda a hora tirar
688 vingança do meu futuro senhor, pois o meu destino é suportar o jugo dos escravos.
689 E o chefe da armada, destruidor de ilion, não sonha que essa cadela execrável cujos
690 infindáveis discursos tanta alegria mostravam, qual fúria que dissimula seus desígnios,
691 prepara a sua desgraça.
692 Vede bem onde chega a sua audácia: fêmea que mata o macho, que nome dar a tão
693 odioso animal?
694 Serpente de duas cabeças, Sila oculta entre os rochedos, flagelo dos navegantes, mãe
695 furiosa e foragida do inferno, que contra os seus acalenta uma luta implacável, que uivos
696 de gáudio solta, acelerada, como se tivesse vencido já o inimigo.
697 Todos a julgam feliz com o regresso e a salvação do esposo.
698 Se hoje a incrédulos me dirijo, não importa.
699 Tudo o que tem que suceder, sucede, e em breve tu dirás, em breve também tu, infeliz
700 testemunha deste acontecimento, que eram mais que verdadeiras as minhas profecias.
701 V: Pai.

FRAGMENTOS DE UM FILME ESMOLA

702 Pai.
703 V: Que antes de mais nada se enterre de vez o conceito de família!
704 Se te amei como fruto do desejo natural, foi apenas na medida em que te mostraste
705 inalienável daquilo que eu considerava ser a necessidade humana, a
706 necessidade lógica; na medida em que sempre encarei a conciliação dessas duas
707 necessidades como a única maravilha ao alcance do homem, como a única hipótese que
708 lhe resta de se furtar, de vez em quando, a sua ruim condição.
709 Passaste da não-existência a vida graças a um desses acordes felizes, os únicos para os
710 quais me apraz ter bom ouvido.
711 Foste considerada coisa possível, e certa, no momento exacto em que, com o amor mais
712 seguro de si, um homem e uma mulher te desejaram.
713 Afastar-me para longe de ti!
714 Revestia-se para mim da maior importância ouvir-te, por exemplo, responder, um dia, com
715 toda a inocência, a essas perguntas insidiosas que as pessoas crescidas fazem as
716 crianças:
717 Com que é que se pensa, com que é que se sofre?
718 Como é que se soube o nome do sol?
719 Donde é que a noite vem?
720 Como se elas próprias o soubessem!
721 Já que, para mim, és a criatura humana em toda a sua autenticidade, deverias, contra
722 tudo o que é previsível, ser tu mesma a ensinar-mo...
723 Desejo que sejas loucamente amada.

O SANGUE

1 Faça de mim o que quiser.
2 Venha comigo.
3 - Que é que eu digo ao Nino? - Que morri!
4 O SANGUE
5 A noite estava escura
6 E não tinha luar
7 Ouviu-se lá ao longe
8 O lobo a uivar
9 Vicente!
10 Ainda bem! A Rosa fugiu outra vez.
11 Levou o teu irmão.
12 - Rosa! - Nino!
13 Hoje ninguém tinha mão nela. Não sei o que lhe deu.
14 Estão sozinhos outra vez?
15 É por pouco tempo.
16 Só sei coisas de ti porque ele me conta tudo.
17 Quando é que volta o teu pai?
18 Não sei. É o tratamento.
19 Está pior?
20 Rosa, que foi?
21 Quem é que te fez mal?
22 Já te disse tantas vezes para não vires brincar para aqui sozinha.
23 Depois as professoras ralham comigo...
24 Olha para ti...
25 Às vezes assustas-me.
26 Lembras-te?
27 Nino, vamos para casa. O pai está à espera.
28 O pai?
29 Hoje ninguém acordou...
30 Queimaram-se.
31 Não há pão.
32 O Zé não abriu hoje.
33 O pai perdeu a camioneta.
34 Foi o Vicente que te disse?
35 Não o senti sair.
36 Dou sempre por si...
37 Este miúdo está sempre constipado.
38 Não apanhas sol,
39 e no inverno é sempre a mesma coisa.
40 Não gosto de sol.
41 Fico inchado.
42 Mas tem de ser.
43 Nasceste antes de tempo.
44 Eras mais pequenino do que os outros.

O SANGUE

45 Com 2 quilos e 300 gramas!
46 Não exageres.
47 Apostamos? Está no meu álbum.
48 Quanto é que me dás se não for verdade?
49 Vá, segura.
50 Éh! Não vale!
51 Vick, Vick, Vick...
52 O seu remédio está na mesa.
53 Sempre cheio de feridas.
54 Pai...
55 Pai, então, está com medo?
56 Já perdeu.
57 2 quilos e 300 gramas, não se lembra?
58 Mais salsichas?
59 Está no álbum.
60 "Nascido no dia 11 de Agosto,"
61 "às 5 para a meia-noite,"
62 "com 2 quilos e 300 gramas". - Deixa-me! Chega de brincadeiras.
63 A sério. Vai perder...
64 Faça-lhe a vontade.
65 2 quilos e 300, está bem!?
66 Pai...
67 Vicente...
68 Estás a crescer depressa demais.
69 Onde é que o escondeste? Não vês que não tenho tempo?
70 Como é que o arranjou?
71 Sabes bem que preciso dele.
72 - Imagino... - Não imaginas nada!
73 - Onde é que vai? - A lado nenhum.
74 Tão teimoso...
75 Nunca se esquece de nada este miúdo.
76 2 quilos e 300...
77 É capaz.
78 A cor dos olhos, caras, nomes, datas...
79 - Escuro! - Não tens dono?
80 - Escuro! - Damos-lhe comida.
81 Aparece aí.
82 Escuro, anda cá, toma.
83 Deixa-te estar, não venhas para o frio.
84 Quanto tempo é que vai demorar o tratamento?
85 É o último. Não sei.
86 É sempre o último.
87 É muito dinheiro.
88 Estas doenças são assim.

O SANGUE

89 Não lhe pagam tanto lá no sindicato.
90 Que fizeste à carta? Leste-a, ao menos?
91 Só duas linhas.
92 Não teve coragem para a acabar?
93 Ainda não és órfão.
94 Deixa...
95 Fica com ele.
96 Não tenhas pena de mim, nem de ti.
97 - Caíste? - Não é nada.
98 Senhor doutor
99 Dê-me comprimidos para dormir...
100 Flores de todas as cores...
101 Passear contigo no jardim
102 Amar é tão bom
103 Onde é que te meteste? Sabes que horas são?
104 E a mão pela mão
105 E o pé pelo pé
106 O sócio nem te quer ver...
107 Estiveram aí uns velhos à tua procura.
108 Disseram que eram teus amigos.
109 Eu não tenho amigos.
110 - Estiveram para aí a falar... - Podes dar meia volta.
111 Ó sócio, o material não está em condições. Os macacos não funcionam...
112 E querias que eu levasse 5000 cassetes às costas!?
113 Não reparaste nas encomendas?
114 Não vês que é quase Natal?
115 300 pesetas...
116 Toma, é Natal.
117 Tem dores, agora?
118 Qual é o hospital?
119 Em Lisboa?
120 Quem é que trata de si?
121 Pensou em tudo muito bem, não foi?
122 Nunca acreditei nessa doença.
123 Sempre a fingir que está muito mal.
124 Toda a gente me pergunta se está melhor, quando é que volta...
125 Estou farto de inventar coisas por si.
126 Vá à taberna, sente-se lá, vai ver.
127 Já ninguém acredita, ninguém.
128 Não vê que o menino está assustado?
129 Sabe o que lhe dizem lá na escola?
130 E agora este dinheiro todo.
131 Onde é que vem?
132 Desta vez não vai.

O SANGUE

133 Salva-me.
134 Só confio em ti.
135 Ainda nos perdemos. Não vejo nada.
136 É a noite que é má.
137 Daqui só com o luar vemos o rio.
138 Como é que sabes?
139 Não sei, falei por falar.
140 Vicente...
141 Não vamos encontrar a vala. É melhor parar.
142 Não, aqui não.
143 Vês? Eu bem te disse.
144 Não lhe toques!
145 Está frio.
146 - O fecho... - Nunca fechou bem...
147 Vicente.
148 Tem cuidado.
149 Deixa-o, já te disse.
150 Não o deixes ir assim.
151 Clara, que foi?
152 - Temos de deixar tudo como estava. - Não tenhas medo.
153 - Partimos uma jarra, ali. - Não faz mal.
154 Não chores.
155 Quase não o conhecias.
156 Não é por ele.
157 Se nos vêem assim, ainda vão pensar que...
158 Não digas nada!
159 Olha, quase dia.
160 Quando passar a nuvem fecha os olhos.
161 Agora olha para o sol.
162 - Que é que tem? - Já não é o mesmo.
163 O pai viu o álbum?
164 Fui lá pô-lo ontem. Ganhei, claro.
165 Que é que disseste na escola?
166 Nada.
167 Disseste que o pai se foi embora?
168 Disse.
169 Se fechares os olhos assim...
170 E que mais?
171 Oh, tudo.
172 Vocês fizeram tanto barulho ontem.
173 Nino, o pai não vai voltar.
174 Não vai voltar como?
175 Há coisas que é melhor não dizer a ninguém.
176 Podemos fazer o que quisermos nós os dois.

O SANGUE

177 Mas ele ia tratar-se...
178 Fica comigo hoje. Faltas.
179 Vamos à feira.
180 Nunca mais o vemos?
181 Porra, porra.
182 Nino, não tens trabalhos de casa?
183 Estás triste?
184 Lá no Tahiti Vive a Ana Maria
185 Cala-te!
186 Fica já ali
187 Na Póvoa da Iria
188 Aritmética?
189 Sou bom em contas.
190 Tens problemas?
191 Olha, ajuda-te a fazer as contas e tu ajudas-me a arrumar esta tralha toda.
192 Pronto. À borla. Super máquina de calcular espanhola.
193 Multiplicar
194 E dividir
195 Somar E subtrair
196 Dá-me prazer Cantar...
197 Que estás a escrever?
198 Nada. Uma carta.
199 Para quem?
200 Para nós.
201 Só que ainda não a recebemos.
202 Talvez chegue para a semana.
203 - Que estás a fazer? - Era surpresa.
204 Já agora dá aí uma ajuda.
205 Onde é que o vais pôr?
206 Não sei.
207 Já podias ter pensado nisso.
208 Disseste que podíamos fazer tudo o que quiséssemos.
209 Tens força.
210 E tu não tinhas?
211 Como é que eras?
212 Era o mesmo que hoje.
213 Adivinha.
214 Não veio postal nenhum.
215 Vai chegar.
216 O pai não se esquece.
217 Achas que se alguém nos visse agora
218 acreditava que eras meu irmão?
219 O que é tu tens?
220 Somos irmãos.

O SANGUE

221 Para sempre.
222 Mas ninguém adivinha.
223 Toda a gente sabe.
224 Estamos sempre juntos.
225 Vou-te levar, buscar à escola.
226 Mas temos de ser mais parecidos.
227 Como...?
228 Está bem.
229 O que é que eu visto?
230 Vês?
231 Somos nós.
232 Mudanças!
233 Vicente, sabes qual foi a maior invenção humana?
234 Não?
235 Não vais ao parque?
236 Foi a Rosa, não fui eu.
237 - Ainda estás zangada comigo? - Não, já passou.
238 Não vieste ontem.
239 A professora perguntou por ti.
240 Tive que fazer, não podia vir.
241 Estás diferente.
242 Não vais para casa?
243 Estou à espera do Vicente.
244 Não sabes ir sozinho?
245 Ele não vem.
246 Tu não percebes. É uma coisa minha e dele.
247 Anda, vou mostrar-te uma coisa.
248 Vá, conta.
249 É segredo.
250 Pára!
251 Nem mais um passo.
252 Essa árvore é assombrada.
253 Se eu passar o que é que me acontece?
254 Nem quero pensar...
255 Então e o que é que eu faço agora?
256 Não posso dizer.
257 Oh, então vou pela água.
258 Não vás por aí!
259 Conta-me lá, vá lá. Conta.
260 Eh, não vale ler isso.
261 "Um homem com um termómetro no chapéu"
262 "e o meu irmão Vicente"
263 "e o meu pai estava ali não estando lá."
264 É a redação para a sotôra Armanda.

O SANGUE

265 - Sobre quê? - "Um sonho que eu tive".
266 Não vais entregar isto. Dizes que não sonhaste nada.
267 Está bem?
268 Só se me contares tudo.
269 Foi há muito tempo...
270 Era uma das brincadeiras do teu irmão.
271 Quando saíamos da escola,
272 vínhamos sempre por este caminho.
273 Pregava-me sustos se eu não lhe desse um beijo.
274 Senão...
275 Como é que era...?
276 Esta árvore...
277 Sozinha não tinhas medo?
278 Por este andar ainda ficamos amigos.
279 Os dias vão passando e tu continuas calado.
280 Pior.
281 - O meu pai não voltou. - Cuidado!
282 Ainda alguém se magoa com isto.
283 - Que querem de mim? - Não adivinhas?
284 Ias cortar alguma coisa?
285 Um pinheiro para o meu irmão.
286 Ah, uma árvore de Natal, claro.
287 Qual? Um grande?
288 Este aqui, mais pequeno?
289 Enquanto o teu pai não aparecer tratamos contigo.
290 - Largue-me. - Anda, vamos ajudar-te.
291 Achas bem este?
292 Não tenhas vergonha rapaz. Escolhe lá.
293 O teu pai era um homem doente...
294 Acontece...
295 ...que tinha e tem conosco uma grande dívida.
296 Ficou de pagar há 3 dias e nada.
297 Viemos ter contigo para receber.
298 Aqui temos uma série de nomes,
299 e o que é que vai à frente dos nomes?
300 Este, por exemplo, diz cancro.
301 Basta riscar e escrever por cima Morto.
302 Pára quieto. Ainda ficas sem uma orelha.
303 Então?
304 Não sei se gosto. Não quero ficar diferente.
305 - Não tiras isto nem para dormir. - Não.
306 Daqui a nada é um farrapo.
307 A primeira coisa para mudar de vida:
308 cortar o cabelo, mudar de cara.

O SANGUE

309 Mas ele volta a crescer.
310 Lá isso...
311 Vamos ver o que é que ele diz.
312 - Então, não notas nada? - Não te tinha dito para esperares por mim?
313 Isso é que é a árvore de Natal?
314 Tínhamos combinado que não vinhas sozinho.
315 Não tive a última hora, estava farto.
316 Mas não vim sozinho.
317 A culpa é minha.
318 - Viemos a conversar. - Não me voltas a fazer uma destas.
319 Onde é que estão as coisas do Natal?
320 Sei lá.
321 Vai para casa.
322 Não te escondas.
323 Se ele percebe, já pensaste?
324 E eu?
325 Porque é que fugiste?
326 Tive medo.
327 De mim?
328 Não sei se conseguimos.
329 Sem ti não consigo.
330 Não me deixes.
331 Fala comigo.
332 Pergunta-me onde estive hoje, ontem, e anteontem.
333 Hoje acordei, fui para a escola.
334 Estava sol no recreio.
335 Adormeci, não sei quanto tempo.
336 Pensei que não tinha acontecido nada,
337 que não me tinhas pedido nada, tive medo.
338 Não aconteceu nada. Não te esqueças.
339 Olha para mim.
340 Sozinha não sei se sou capaz.
341 Ninguém nos pode fazer mal. Ninguém é como nós.
342 Clara! Vicente!
343 Mostrei a nossa árvore ao Nino.
344 - Quem é? - É o meu tio de Lisboa.
345 - Vou-me embora. - Não! Fica.
346 O que é que foi? Já não te lembras de mim?
347 Não é isso.
348 Não estava à espera.
349 É Natal.
350 Todos os natais cá venho.
351 Já me esquecia.
352 Queres dizer-me o que é isto?

O SANGUE

353 Recebi-a ontem. Era para avisar...
354 - Não me dizias que o meu próprio irmão... - É mentira, querido.
355 - A senhora cale-se! - Cale-se você! Esta senhora veio comigo!
356 - O que é que aconteceu? - Só sei o que vem aí escrito.
357 O teu pai não me disse que se ia tratar.
358 Ele não queria que ninguém soubesse.
359 O Nino sabe?
360 Isto é falso.
361 "Um amigo de família que só vos quer bem..."
362 Qual amigo? És capaz de me dizer?
363 "Faleceu hoje às 15 horas... Nesta hora de tristeza..."
364 Nem sequer data tem.
365 "Despesas para a remoção do corpo,
366 visto não ter dinheiro em seu poder."
367 Mais nada, é em branco. Só falta assinares.
368 Tu, ou o Diabo por ti!
369 - Tu, o que é que sabes? - Deixe-o!
370 Que é que tu queres? Tu queres é dinheiro.
371 São as tais despesas. É isso, não é?
372 Toma. Aqui tens.
373 Guarde isso.
374 Estás com medo? Que é que lhe fizeste? Hã?
375 Foste tu quem escreveu esta carta, não foi?
376 - Onde é que está o teu pai? - Vem, Nino, vamos lavar a cabeça.
377 Desavergonhada.
378 Que é que esperavas ganhar com isto?
379 Ele foi-se embora sem dizer nada.
380 Tens alguma morada, para onde se possa mandar?
381 - Acabou-se. - O que é que vai fazer?
382 Não fica aqui nem mais um minuto.
383 Julgas que eu o deixava ficar contigo? Uma criança?
384 Do que ele precisa, aqui não encontra.
385 Nino, não há nada para ver, já para dentro!
386 Não vai desistir.
387 Nós também não.
388 Temos tempo?
389 Eu guardo-te.
390 Coso-te a camisola.
391 É dele.
392 É bonita.
393 É muito pequena.
394 É bonita.
395 Olheiras.
396 É das crianças.

O SANGUE

397 Pede-me.
398 Não sei.
399 Pede-me coisas.
400 Estás a tremer.
401 Mais perto.
402 Mais.
403 Mais.
404 Nunca mais vamos ter uma noite assim.
405 Fico com o corpo mole, dormente...
406 O meu nome é Jacinto
407 Perdido num labirinto
408 Andando pelas auto-estradas
409 À procura de uma fada
410 Em todas as ruas te perco
411 Em todas as ruas te encontro
412 Andando pelas avenidas
413 As cortinas coloridas
414 Conheces?
415 Assim assim.
416 O Zeca?
417 Que tem?
418 Águas passadas.
419 Tu e o Zeca?
420 Não sejas idiota!
421 Que é?
422 Nevoeiro...
423 O Nino está tão cansado.
424 Toda a gente percebe lá na escola.
425 Já não vai às aulas.
426 Desde que ele está assim desconfiam muito.
427 Não o devíamos ter deixado em casa.
428 Já não se vê.
429 É dele.
430 Deixa-me! Deixa-me em paz!
431 Nino...
432 Vicente...
433 Clara...
434 Que é que foi?
435 Já é tão tarde.
436 Estás doente?
437 Adormeci.
438 - Estavas a falar muito. - Que é que eu disse?
439 - Já é grandinho o Dino. - Nino, Nino.
440 E com respeito à roupinha dele, trouxe-a?

O SANGUE

441 Não, não houve tempo, compra-se tudo.
442 É melhor, é. Bem, o senhor já sabe das minhas consultas...
443 Com certeza, não se preocupe.
444 - Então um feliz ano. - Obrigado.
445 - Conseguimos, não foi? - Conseguimos.
446 Conseguimos o quê?
447 Cá estamos é a tua nova casa.
448 Gostas?
449 A dona Cândida vem cá limpar a casa,
450 e toma conta do Pedro quando eu estou no escritório.
451 É muito simpática.
452 Tens ali a televisão e o vídeo,
453 podes ver os desenhos animados quantas vezes quiseres.
454 A casa de banho, como todas.
455 A cozinha e a marquise.
456 E este é o quarto do Pedro,
457 agora é o teu também.
458 Não há sono?
459 O teu primo, já chegou.
460 Não tenhas medo, entra.
461 O Pedro é assim, é diferente dos outros.
462 Olha assim para toda a gente.
463 É muito calado mas gosta de ti.
464 Vês porque é que estou contente?
465 Por enquanto tens ali a roupa dele, que te deve servir.
466 Tens uma escova de dentes para ti lá dentro.
467 Não tenhas medo.
468 Ele gosta de ti.
469 A princípio estranhas mas depois habituas-te.
470 Não!
471 *Quem é?*
472 Engano.
473 Nino?
474 Chama o teu pai.
475 Mesmo que um de nós morra o outro há-de viver para te apanhar.
476 A paciência tem limites. As dívidas pagam-se depressa.
477 - Não vale a pena fugires. - Eu não fugi.
478 Ah não? Que chamas a isto?
479 Vim só buscar o meu irmão. Não fugi de nada.
480 Não estou a ver a diferença.
481 Não fugi de nada.
482 És um miúdo, não vale a pena sofreres.
483 Onde está o dinheiro?
484 - Onde está? - Já disse que não tenho.

O SANGUE

485 <i>Quem é?</i>
486 Não se fazem negócios sem respeito.
487 <i>- Quem é?</i> - Abra, por favor.
488 <i>- És tu, Eduardo?</i> - Abra!
489 <i>- Vai-te embora!</i> - Tu cansas, rapaz.
490 Julgas que vão acreditar em ti?
491 Toda a gente tem medo. Mais a mais de um tipo como tu.
492 <i>Eu não aguento mais estas cenas,</i>
493 <i>não vale a pena Eduardo.</i> - Abra, sou do terceiro esquerdo!
494 Vamos embora.
495 Pelos vistos o teu irmão não está em casa.
496 <i>Eduardo?</i>
497 <i>Eduardo?</i>
498 Gostas?
499 Não, saia!
500 Experimenta.
501 Que te apetece fazer hoje?
502 Podemos ir ao cinema, queres?
503 Não.
504 Vamos ao jardim zoológico?
505 Está bem, então ficamos na baixa a ver as montras.
506 De que é que tu gostas, afinal?
507 <i>Nino...</i>
508 <i>Nino...</i>
509 <i>Agora já não te perco.</i>
510 <i>Não fiques triste.</i>
511 <i>Finge que não é nada.</i>
512 - Clara? <i>- Espera por mim.</i>
513 Clara?
514 Que foi agora?
515 Não achas que estás melhor conosco?
516 Ele nunca dorme.
517 É a doença dele.
518 O teu irmão também está doente, mas a doença dele é diferente, é pior.
519 Com ele não se pode viver senão ficamos nós doentes também.
520 Não gostas de peixes?
521 O teu irmão matava-me se pudesse, percebes?
522 Foi sorte.
523 Sabes o que tu estás a dizer? É por tua causa que estou assim.
524 - Foi o Vicente. - Porque te quis ajudar.
525 Vê se entendes!
526 Nós não precisamos de ajuda.
527 Queres ver os monstros pré-históricos? Queres?
528 Mais aliviada?

O SANGUE

529 - O miúdo é forte. - Sai ao pai.
530 Merda, um pesadelo.
531 Mentiroso.
532 Apaga isso!
533 Quando é o fim-de-ano?
534 Segunda-feira é o balanço, contar os livros...
535 Vai ao cofre, vai somar... 3 dias...
536 Eu sempre disse que o tipo não era de confiança...
537 Filho de puta!
538 Vicente...
539 Ouves?
540 Eu estou aqui.
541 Não tenhas medo.
542 Inacreditável! Estás a ver como ela o trata?
543 Cala-te!
544 Tu gostavas do estupor. Sempre gostaste, não foi?
545 Deves ter fome.
546 Estás completamente cega.
547 Traz uma lata.
548 Já não tens idade minha linda.
549 Olha bem para ti.
550 Não me venhas com os teus <i>ares de Miss Portugal 1950.</i>
551 Não tentes falar. Descansa.
552 Depois fazes as perguntas que quiseses.
553 É maluca esta mulher. Nós é que fazemos as perguntas.
554 Não está certo o que vocês fizeram.
555 E trazê-lo para a minha casa...
556 Nossa casa!
557 Enquanto isto não acabar é a nossa casa, não te esqueças.
558 Éramos 4 ao princípio e vamos ficar juntos os 4 até ao fim.
559 Percebeste?
560 Vamos a uma mesa?
561 Como nos velhos tempos.
562 Desculpa.
563 E agora temos uma razão.
564 Pode ser que apareça alguém.
565 Aparece sempre alguém.
566 Vamos dormir, já chega. Quem é que pode ser?
567 Tens alguma ideia?
568 Um sindicalista... Adoentado...
569 Sentimental...
570 - Parem. - Já tentamos tudo.
571 - Parem, por amor de Deus! - Vês o que fizeste?
572 - Só fiz isto. - Tem calma.

O SANGUE

573 Só estou convosco para o salvar. Só por ele.
574 És minha.
575 Porco. Tira as mãos!
576 Já sinto uma presença...
577 Pequenina.
578 Vem comer.
579 Nino!
580 Descanse, eu não fujo. O Vicente está quase a chegar.
581 Já para baixo!
582 Não gosto de restaurantes.
583 Por agora vai ser assim. Até a dona Cândida estar melhor,
584 temos de comer em restaurantes.
585 Mas a comida é igual por todo o lado.
586 Puré.
587 Gostas?
588 Que foi?
589 Não tem veneno, descansa.
590 É bom.
591 Que porcaria.
592 Nino, come.
593 Assim não consigo.
594 Parece um cego a comer.
595 O Pedro não é cego!
596 E se fosse?
597 Uma para o pai...
598 Outra para a mamã...
599 E outra...
600 para o primo Nino.
601 Não sou primo dele!
602 És primo dele, és meu filho, és o que eu quiser que tu sejas!
603 Se vivesses com ele, nem sei...
604 Por causa do teu irmão estou a perder o ouvido.
605 O Vicente está aí não tarda.
606 - Que tens andado a escrever? - Preços.
607 Quando me for embora pago-lhe.
608 Eu não me lembro de ti.
609 O Vicente disse que foste lá a nossa casa quando eu era pequeno.
610 Mas não me lembro da tua cara.
611 Eu nunca me esqueço de nada.
612 Já estou melhor.
613 Vai buscar um copo para ti.
614 Faz-me companhia.
615 Nunca tenho visitas.
616 Há quanto tempo é que estou aqui?

O SANGUE

617 Que susto, mas já passou.
618 Estás com melhor cara.
619 Suaste tanto.
620 - Espera, vou-te buscar um casaco. - Não quero nada, deixe-me.
621 - Vou-me embora. - Fecharam-nos à chave.
622 Passamos o ano os dois.
623 Quer vê-lo?
624 É o meu pai que você quer, não é?
625 Deixe-me sair, eu levo-a.
626 O meu irmão está quase a chegar.
627 Vem disfarçado, de noite.
628 Queres vir comigo?
629 Se eu dormir, acordas-me.
630 Se eu dormir,
631 tu fazes assim para eu acordar.
632 Assim é para fugirmos.
633 Assim é que ele vem.
634 Vou contar até 100,
635 e o meu irmão vai chegar.
636 Podia ser teu filho. Os olhos são iguais.
637 Olha as crianças que estão a dormir.
638 Olha as crianças...
639 És um parvo.
640 Merda de pulseira!
641 Espera, espera...
642 83, 84, 85...
643 86, 87, 88...
644 89...
645 ...98, 99,
646 100.
647 Vicente.
648 Nino!
649 Porque é que me deixaram sozinho?
650 Vim buscar-te.
651 Agora já não vale a pena.
652 Vamos procurar o Vicente.
653 Ficamos juntos os três,
654 como dantes.
655 Nunca me contaste o teu segredo.
656 Não.
657 O nosso segredo.
658 É o mesmo?
659 Onde é que vais?
660 Vou para casa.

O SANGUE

661 Vá mais depressa.
662 Vamos a vossa casa?
663 Pedi-lhe tantas vezes para me levar.
664 Gostava de conhecer o Nino.
665 Não pode ir mais depressa?
666 Ele nunca te falou de mim?
667 - Como é que ele está? - Não vamos chegar a tempo.
668 Meia-noite.
669 Foram eles que tiveram a ideia primeiro.
670 Pensaram em tudo.
671 Organizaram tudo.
672 O Ernesto, o mais velho, era o chefe da tesouraria.
673 Nós acreditamos.
674 Eu estava tão assustada. Ele piorava dia a dia.
675 Aceitamos sem pensar.
676 Mas as coisas nunca são como nós imaginamos.
677 A princípio era só o dinheiro das cotizações, donativos.
678 Pouco dinheiro.
679 Eles nas cobranças, nós na contabilidade.
680 Depois começou a ser fácil demais.
681 Não queriam parar.
682 Eles são capazes de tudo. O teu pai tem medo deles.
683 Mas eu tenho a certeza que ele pode ficar bom.
684 Já me garantiram que sim.
685 Temos dinheiro suficiente.
686 Uma mulher da minha idade não pode viver resignada.
687 Vicente?
688 Clara...
689 Tens que idade? 12?
690 - 13? - 10.
691 Sabes qual foi a maior invenção humana?
692 Já sabias.
693 Não sabia, juro.
694 - Não te perdes? - Não.
695 Vou-me só encostar.

RECORDAÇÕES DA CASA AMARELA

1 V Aqui estamos mais uma vez sozinhos.
2 V Tudo isto é tão lento. Tão pesado. Tão triste.
3 V Dentro de pouco tempo, estarei velho. Tudo então se acabará.
4 V Tanta gente que passou aqui por este quarto.
5 V Disseram coisas. Não me disseram grande coisa.
6 V Foram-se embora. Envelheceram.
7 V Tornaram-se lentos e miseráveis, cada qual no seu recanto da terra.
8 V Não consegui pregar olho esta noite.
9 V Tenho o corpo cheio de bagas vermelhas.
10 V Coço-me com a ponta dos dedos,
11 V ao de leve para não provocar feridas.
12 V Se meto a unha, é uma tentação, estou feito.
13 V Seriam três da manhã quando saí par'a rua.
14 V A cabeça latejava por dentro. Já não podia mais.
15 V Aind' os senti' a passear em cima de mim,
16 V a esfregar as patinhas de satisfação.
17 V Esforçava-me por não fazer bulir um pintelho e, de repente, zás!
18 V Acendi' a luz, sacudi' òs lençóis
19 V e punha-me a vasculhar a cama toda que nem doido.
20 V Nem um. Nem um finalmente esborrachado entr' as minhas unhas
21 V que esguichasse sangue por todos os lados.
22 V Só s' aventuram às escuras, os cobardes.
23 V E mesmo assim, devem vir camuflados,
24 V cobertos pelo pó das frinjas e dos recantos bafientos do quarto.
25 V Largar um fósforo a isto tudo. Atear fogo à palha podre do colchão
26 V e dançar de alegria no meio das labaredas enquanto os ouço,
27 V "crack, crack" a estalar como castanhas ao lume.
28 V A humidade vinda do rio encharcava-m' os ossos.
29 V Deixei de óvir as badaladas da Sé.
30 V Acabou-se-m' o tabaco o que ainda assim foi o pior de tudo.
31 V A comichão já não m' incomodava muito,
32 V a não ser nas costas das mãos.
33 V O ardor nos tomates só começou mais tarde, pela manhã,
34 V se não estou em erro.
35 V Rabiei durante não sei quanto tempo.
36 V Não se via vivalma,
37 V nem um ladrão de carros para dar dois dedos e cravar um cigarro.
38 V Por fim, lá topei uma padaria aberta.
39 V As carcaças caíram-me na fraqueza. Costume.
40 V Tenho um pacote de manteiga escondido no meu quarto.
41 V Aposto que a puta da velha
42 V não o encontra nem que vire tudo do avesso.
43 V Já não caio noutra.
44 V "Senhor João, o quarto não tem serventias..."

RECORDAÇÕES DA CASA AMARELA

- 45 V A velha descobriu um cacho de bananas podres
46 V em cima do guarda-fato e foi um pandemónio.
47 V Não volto a comprar bananas da Colômbia.
48 V Compram-s' ainda verdes e dois dias depois, estão completamente podres.
49 V Percevejos?
50 V Percevejos na minha casa? Nem sonhe, Senhor. João.
51 V Não sonhei, Dona Violeta. Às vezes, em casas velhas...
52 V Casas velhas? Barroca, Senhor João.
53 V Isto foi casa de marqueses e marquesas de príncipes de Portugal.
54 V Por ser velha é qu' andam di⁶ olho nela.
55 V Ó Dona Violeta, eu não queria...
56 V Senhores estrangeiros e tudo.
57 V Grandes estudiosos.
58 V Eu sei, Dona Violeta...
59 V E até a televisão já cá veio.
60 V Querem ver? Que vejam. Nada tenho nad' a esconder. Fotografem-n' à
61 vontade.
62 V Sempre num brinco, venham à hora que vierem.
63 V E não é só a puxar o lustro à mobília pra regalo do olho
64 V que se conhece o asseio, Senhor João. "Limp' a mobília com o (óleo)"...
65 V Lembra-se, Senhor João? É debaixo das camas. Debaixo das camas
66 V não leve a mal a franqueza – qu' a porcaria se amontoa.
67 V Aquele cotão que até s' entranha nas vassouras.
68 V Ó Dona Violeta, não queria...
69 V Não, não e não!
70 V A hipótese é pôr de lado.
71 V Se por acaso isso acontecesse, os demais hóspedes queixar-se-iam.
72 V Não se esqueça que o quarto da minha Julieta é quase paredes meias.
73 V E o meu próprio.
74 V Os quartos são diariamente arejados, estão cheios de luz,
75 V o sol bate-lhes todo o dia.
76 V Sem duvidar do Senhor João e sem ofensa, isso não será uma alergia?
77 V Devido à⁷ qualquer coisa que o Senhor João tenha comido?
78 V Ou então a bicho apanhado na rua...
79 V "Certo Hemíptero, parasita do homem".
80 V ... ou sabe Deus onde...
81 V "Designação extensiva aos hemípteros
82 V qu' exalam um cheiro fétido."
83 V "Percevelho. Percevejos do monte."
84 V "Nome vulgar de uns hemípteros de cheiro fétido
85 V "da família dos Pentatómidas que s' alimentam de sucos dos vegetais,"
86 V "e dos quais alguns são muito comuns

⁶ de

⁷ a

RECORDAÇÕES DA CASA AMARELA

87 V "como os que...como o que também se chama fedavelha,
88 V "fede-fede, fedelho, etcetera."
89 V "Do Latim 'pulis mais'...
90 V "Pulis mais fétido"?
91 V Não 'tô a perceber nada disto.
92 V Maiakovski⁸ chama-lhe "Punesia Normalia".
93 V Isto fica aqui entre nós
94 V para que não se alarmem os demais hóspedes e a vizinhança.
95 V Eu não queria que a Menina Julieta vertesse lágrimas amargas de vergonha
96 V agora que está quase a à⁹cabar as Novas Profissões,
97 V e tem aquela coisinha certa na PSP.
98 V E com' é que vai o clarinete da menina?
99 V É uma paixão.
100 V E vai dando par' òs alfinetes.
101 V Providências: substituição imediata por um de sumaúma,
102 V uma grande desinfeção de alto a baixo com criolina¹⁰.
103 V Quanto ao Senhor João, o melhor é despir-se todo.
104 V Dar-m' a roupa que traz para lavar.
105 V E um grande banho. Não precisa de pagar já.
106 V Depois uma fricção com álcool plo corpo todo.
107 V Só visto... Contado não se acredita, a bicharia que por aí anda.
108 V Está sempre ocupada. A esta hora só podem ser as "madamas"!
109 V Ó passaroco,
110 V lá s' esqueceram outra vez de te dar alpista.
111 V Aiágua¹¹ cheia de penas...
112 V Que infelicidade. Esta Violeta...
113 V Deve ter id' à praça. Só se for pa comprar umas couvitas,
114 V que o azeite e bacalhau sou eu que forneço.
115 V E não é do ardido.
116 V Norueguês e ao preço do escamudo.
117 V E os nossos americanos?
118 V Pode estar descansado qu' eu não me esqueço.
119 V Eu tenho aí uns dinheiritos da pensão a receber
120 V e 'inda hoje lh' hei d' arranjar um pacote.
121 V Chesterfield ou Luck' Strike?
122 V Tanto faz. É pa queimar, não é?
123 V 'tá aflito?
124 V Eu tenho medo é que o banco feche.
125 V Vou andando que se faz tarde.

⁸ Majakovski

⁹ A acabar

¹⁰ creolina

¹¹ A água

RECORDAÇÕES DA CASA AMARELA

126 V Pintelhinho, pintelhinho...
127 V És tão lindinho, tão lindinho...
128 V Ó Vasco, dá-me um Português Suave com filtro, se não te importas.
129 V Português Suave com filtro,
130 V sim senhor.
131 V 'tá coxo?
132 V São as esquinas dos móveis. Ando sempre aos tropeções.
133 V Pouco espaço tem o quarto.
134 V Havia de ver o meu.
135 V Tenho uma pechincha pra si que m' arranjou o Emanuel.
136 V Um rádio. É a pilhas.
137 V E não se pode ligar à corrente? As pilhas vão-se num instante.
138 V Com' a vida. São dois dias. Apesar da longa duração.
139 V Mete-se-lh' um transformador e tudo se resolve.
140 V E a velha assim não dará por nada?
141 V Ela é um bocado desconfiada.
142 V Mas s' esconder o transformador,
143 V estou convencido que não irá ter problemas.
144 V O consumo é muito pequeno. São rádios que não gastam quase nada.
145 V É pena.
146 V Mais uma vez se prova que o crime não compensa.
147 V Não sinta remorsos. A Violeta está cheia dele.
148 V Aquilo é só fingimento e ruindade.
149 V Também não é tanto assim, Senhor Armando.
150 V Caríssimo João de Deus.
151 V Iss' é remático¹² ou venéreo?
152 V Uma coisa que m' apareceu nas virilhas.
153 V Nas "brilhas", como se diz no Pourto.
154 V Manda vir qualquer coisa que se trinque.
155 V Não m' apetece, Ferdinando.
156 V Tenh' a boca àrder e custa-m' um bocado.
157 V 'tamos é todos podres, é o qu' isso quer dizer.
158 V E a tua mãe?
159 V Vai andando.
160 V Madre de Deus há só uma, nuncá esqueças, filho.
161 V Qu' é que vês?
162 V Vej' um tipo vagamente parecido com o Bob Kennedy,
163 V sentado no meio de duas gajas que não são nadó meu género.
164 V É ele. O nosso "pássaro".
165 V Quando o conheci era mais novo e usava barbas.
166 V Essa fotografia foi tirada recentemente,
167 V num restaurante de luxo em Estrasburgo. Qu' é que vês mais?

¹² Reumático

RECORDAÇÕES DA CASA AMARELA

168 V Estão bem-dispostos...
169 V A postura tem qualquer coisa de orgia romana,
170 V devem estar bem comidos e bem bebidos.
171 V A figura da direita
172 V parece, todavia, alheada das outras. Qu' é natural.
173 V Está a fixar a objetiva, mas não parece incomodada.
174 V Ergue a taça, está a brindar ao fotógrafo.
175 V E esta?
176 V É forte.
177 V Lá isso é. O social 'tá outra vez na moda.
178 V Deu mas foi 'ma trabalhadeira dos diabos. A saber:
179 V A rapariga não estava prenha, plo menos que se visse.
180 V E os miúdos (não queriam andar) práli de pila ao léu.
181 V Mas é uma fotografia inadjetivável.
182 V Fazemos uma fotomontagem, 'ma ca'xaátodálargura.
183 V Mancha vermelháescachar: "O Salta Pocinhas".
184 V Poça, Ferdinando. Iss' é bom par' ó povo.
185 V É este povo, estas crianças que chafurdam na lama do crime,
186 V qu' o salta-pocinhas representa.
187 V Quero que me dês o paralelismo e me pintes os contrastes
188 V e me introduzas um tom coloquial pa parecer que 'tiveste 'in loco'.
189 V Os corpos esquilidos, por um lado,
190 V os braços lascivos das pegas do Mercado Comum, por outro.
191 V Trata-se de uma profissão que foi sempre razoavelmente comunitária,
192 Ferdinando,
193 V apesar de a fotografia não fazer prova profissional, como tu bem sabes.
194 V Questão secundária. A decisão cab' ao leitor
195 V e o nosso papel é não lhe defraudar as expetativas.
196 V O que pode não ser verdade a esta mesa,
197 V Pass'ásê-lo uma vez impresso e tornado público.
198 V As aparências desiludem, Ferdinando.
199 V Blá, blá, blá. Não estragues a tua vidinha, filho.
200 V Preciso urgentemente deste material preparado.
201 V Preciso urgentemente de um adiantamento. Vintes.
202 V Vinte? Levas cinco e vais com sorte.
203 V O resto pá semana, contra entrega do trabalho.
204 V (Estou) um bocado à rasca de massas.
205 V Iss' é geral, meu filho.
206 V À rasca estamos nós todos. J'lguma vez te faltei?
207 V Não tens recebido semp' a tempo e horas? O resto pá semana,
208 V se não estouras tudo e não fazes nenhum.
209 V Posso ao menos ficar com a fotografia dos miúdos?
210 V É artística. Sempre é um 'souvenir'.
211 V A revolução ou o calvário?

RECORDAÇÕES DA CASA AMARELA

212 V Pasmе-se...
213 V ...e leve o diabo a escolha.
214 V Com autógrаfo e tudo...
215 V "Par'ómeu amigo de Deus."
216 V O problema é qu' isto já não é a Etiópia.
217 V O que a Cruz Vermelha e as sucessivas assistências sociais não
218 resolveram,
219 V acabou de vez, graças aos ciganos.
220 V Pois é, meu filho, os ciganos não inventaram a pólvora,
221 V mas inventaram o fato de treino ao preço da uva mijona.
222 V Toma lá esta e mete-a no cu!
223 V Qu' é isto?
224 V Come com regularidade?
225 V Nunca tenho horas e às vezes esqueço-me de comer.
226 V Abra a boca mais. Mais.
227 V E desde que tem a boca neste estado?
228 V Custa-me mastigar. Só consigo engolir coisas líquidas.
229 V Febre, tem tido?
230 V Não tenho termómetro, mas acordo com o pijama todo encharcado.
231 V Presumo que suo de noite.
232 V Agora, arrepios e os testículos doridos, só desde hoje de manhã.
233 V Parece que levei uma sova.
234 V Tem sido uma pessoa saudável?
235 V Nunca tive assim nada de grave,
236 V mas preciso d' arranjar os dentes.
237 V Pois, isso convém,
238 V o mais depressa possível, é um foco de infeções permanente.
239 V Nunca padeceu dos pulmões?
240 V Só do tabaco.
241 V E na sua família, conhece algum caso?
242 V Tive um tio que morreu tuberculoso no Aljube. Dizem que da humidade.
243 V Fez tropa?
244 V Faltavam-me quatrocentas gramas.
245 V Resumindo, o senhor tem febre, tem dores na boca e nos testículos.
246 V Tem notado alguma... custa-lh' urinar
247 V ou tem notado algumas modificações na cor da urina?
248 V Não, assim do pé prá mão, não.
249 V E diarreia, tem tido?
250 V Só uma aguadilha.
251 V Baixe as cuecas e deite-se, se faz favor.
252 V Levante os braços.
253 V Se isto fosse sempre assim, era uma rica hortaliça.
254 V É grave, Senhor Doutor?
255 V O senhor é beneficiário de serviços médico-sociais?

RECORDAÇÕES DA CASA AMARELA

256 V Não, não sou.
257 V O senhor tem m'ávitaminose grave e tem uma infeção aguda no epidídimo.
258 V Não é nos testículos?
259 V Não. É uma coisa mais superficial.
260 V Então e o inchaço, Senhor Doutor?
261 V A célebre hortalíça?
262 V Isso é do processo inflamatório.
263 V Eu receitei-lhe aqui o anti-inflamatório pó senhor tomar
264 V e vai tomar um antibiótico duas vezes por dia, de manhã e à noite.
265 V Vai tomar um xarope multi-vitâmico
266 V que tem uma ação direta sobre a mucosa bocal,
267 V por causa das feridas que apresenta,
268 V e vai levar uma injeção endovenosa uma vez por dia.
269 V Vai seguir uma dieta líquida estrita,
270 V constituída por caldos, iogurtes, sumos e muita água
271 V e se sentir algum incómodo andar, vai a uma farmácia
272 V e compra uns suspensórios para lhe aconchegarem aí essa tomatada.
273 V Duas ou três vezes por dia, arranja um pequeno recipiente com água,
274 V põe umas pedrinhas de gelo e dá-lhes molho.
275 V Senhor João...
276 V Já tem o seu quarto arrumadinho.
277 V Colchão de sumaúma e tudo. Andou às compras?
278 V Um radiozito dos do Senhor Emanuel.
279 V São de confiança.
280 V E o consumo, Senhor João?
281 V 'teja descansada que é a pilhas.
282 V Sempre é uma companhia!
283 V Nada de serventias, Senhor João.
284 V 'teja descansada, são coisas de farmácia.
285 V Está doente?
286 V Nada de grave. São uns revigorantes.
287 V Veja lá a saúde.
288 V É o bem mais precioso que nós temos.
289 V Graças a Deus.
290 V Comigo é esta tosseca que não me larga...
291 V E a propósito, não encontrei o homem dos cigarros, mas não me esqueci.
292 V Vai uma bisca, Senhor João?
293 V Hoje não. Muit' obrigado, Senhor Armando. Boa noite.
294 V O qu' é que se passou?
295 V Julieta, Julieta, larg' ó ricaço e despreza
296 V o colar de diamantes.
297 V Voltáser como eras dantes
298 V e toca-m' uma clarineta.
299 V Então e o solfejo?

RECORDAÇÕES DA CASA AMARELA

300 V Foi bom. Fiquei com uma grande dor de cabeça.
301 V Boas noites, mãezinha.
302 V O lingrinhas julga qu' eu nasci ontem.
303 V Puta da velha.
304 V Ver para crer, como São Tomé. Eu não vejo nada.
305 V Só se voou...
306 V Os percevejos não voam.
307 V Quer um chazinho, Senhor João?
308 V Não, obrigado. Queria lume.
309 V Sirva-se, sirva-se. Fósforos é o que não falta.
310 V O senhor João dormiu bem, não dormiu? Vê-se logo na cara...
311 V Lá dormir bem, dormi, mas o corte na luz...
312 V O Senhor João fica com a luz acesa até às tantas...
313 V Não pode imaginar as contas que me aparecem todos os meses.
314 V A vida está pla hora da morte.
315 V A luz faz-m' um grande transtorno. E não é todas as noites...
316 V Não m' importo nada de dar mais qualquer coisinha...
317 V Ah, isso é outra conversa...
318 V Por hora, bastavam-me umas pedrinhas de gelo.
319 V Não me diga que também está com hemorróidas.
320 V Às vezes também me apoquentam.
321 V Não posso comer nada condimentado. Pimenta, nem cheirá-la.
322 V Felizmente, não é nada disso.
323 V É só um inchaço no joelho.
324 V Tenha muito cuidado c'o joelho. É um sítio muito sensível.
325 V Olhe, eu tenho uma amiga que deu uma pancada e até...
326 V Essa história da sua amiga, conta-me depois.
327 V Estou cheio de pressa, Dona Violeta, desculpe-me mas...
328 V Estimo as melhores, Senhor João.
329 V Cuidado c' os percevejos, hã?
330 V Pega, Pom-Pom.
331 V Está sem apetite nenhum.
332 V Esses cães são muito biqueiros. Só comem o que lhes dá na real gana.
333 V É muito guloso, mas tem andado um bocadinho murcho.
334 V 'tá como eu.
335 V E mal habituado.
336 V É tão engraçado quando se põe assim nas patinhas.
337 V 'tão, Sôr Laurindo e o nosso Benfica?
338 V Uma miséria. Lá se vai arrastando pelos relvados.
339 V O qu' eles querem é gajas e boa vida. Brasileiradas.
340 V Mãe, Mãe.
341 V Estás mais magro, João. Não tens passado bem?
342 V Tenho andado um bocado adoentado, mas nada de cuidados. E a mãe?
343 V Passo tormentos c' os bicos de papagaio,

RECORDAÇÕES DA CASA AMARELA

344 V mas o médico é muito bom e não me leva nada.
345 V Receitou-m' uns comprimidos para às dores,
346 V mas dão-me sonolência e tenho tonturas.
347 V Nã dás um beijinho à mãe?
348 V Deixe-se de lamechices.
349 V Há tanto tempo que não vinhas ver a mãe.
350 V Ainda não recebi uns dinheiritos que me devem.
351 V Precisas de dinheiro, não é?
352 V E os trocos?
353 V Não tenho mais.
354 V Estou cheio de pressa.
355 V Quando é que vens ver a mãe outra vez, João?
356 V Um dia destes.
357 V Ouvi dizer que fazes broche, Evelyn!
358 V Eu não! Eu não vou pôr isso na boca até estar casada!
359 V Mas chupaste-lhe o caralho, não chupaste?
360 V Não me lembro, estava bêbeda...
361 V Vá lambe, lambe...
362 V Isto numa casa de hóspedes, ninguém sabe ao qu' é que está sujeito.
363 V Quem são os hóspedes? De onde vêm? O que fazem? Vá lá saber-se...
364 V Desde que paguem a tempo e horas, a vida de cada um é com cada um.
365 V Eu antes de os aceitar, dou muita importância ao aspeto.
366 V Olho-os bem nos olhos,
367 V vejo logo se são limpos ou se estão habituados a pocilgas.
368 V Apalpo-lhes as maneiras de acordo com o meu sentir.
369 V É plo aprumo que sei se são ou não educados e respeitadores.
370 V Às vezes o diabo tece-as, engana o mais pintado.
371 V Eu dentro da minha modéstia e limpeza tenho feito tudo, o possível e o
372 impossível
373 V pra impedir que a casa que tenho
374 V e propostas não têm faltado, graças a Deus
375 V seja da igualha de tanta casa que por aí há.
376 V Tenho uma filha pra educar à custa de sacrifícios que nem Deus sabe.
377 V Uma menina séria e católica. Toca clarinete como os anjos
378 V e como todos vós sabeis, está quase a ser doutora nas Novas Profissões.
379 V Foi apanhada no arco de Jesus àbocanhar o clarinete do Messias.
380 V O meu sonho é vê-la casada c' um homem de bem.
381 V Um homem carinhoso e que acima de tudo goste dela.
382 V Não é preciso que seja muito rico.
383 V O dinheirinho nem sempre traz a felicidade.
384 V Eu não hei de fechar os olhos
385 V sem a ver de flor de laranjeira e de véu branco.
386 V É por essas e por outras qu' eu não consinto a curta permanência.
387 V Mas dá dinheiro.

RECORDAÇÕES DA CASA AMARELA

388 V Pois dá. E o trabalho que dá!
389 V Nem eu tenho pessoal pra tanto.
390 V Os tempos do Volfrâmio já lá vão. A Senhora Margarida está farta de saber
391 V qu' eu também sou plas mais amplas liberdades.
392 V Se for um casalinho novo d' estrangeiros ou coisa parecida,
393 V alguém com quem se possa conversar,
394 V ainda posso fechar os olhos de vez em quando.
395 V Esses de mochila às costas?
396 V Nem pensar! Com as doenças que por aí andam?
397 V Também não se pode ser de ferro.
398 V Não 'tamos na Inquisição
399 V e o país sempre prospera, como diz o Dótor Cavaco.
400 V Mas completamente d' acordo. Tirou-me as palavras da boca.
401 V Eu não tenho a menor razão de queixa do Senhor Laurindo.
402 V Nem dele, nem dela, digam o que disserem.
403 V É muito boa rapariga a Mimi, de dar tudo.
404 V É chulo!
405 V Isso não sei! Em minha casa não há poucas vergonhas!
406 V Eu ò princípio nem os quis aceitar por causa do cão.
407 V A verdade é que o bicho não dá trabalho a ninguém.
408 V Agora, o que terá feito ò não prá polícia o levar, isso não é da minha conta.
409 V Eles agora também levam tudo!
410 V Só não levam esses drogados que p'aí andam.
411 V É chulo!
412 V Lá ar de chuleco tinha ele.
413 V Somos todos inocentes, meu caro senhor. Todos inocentes!
414 V Cada um sabe de si e Deus sabe de todos!
415 V Deus sabe de todos...
416 V Sim?
417 V Linda luz esta que se pôs.
418 V Ao pé do Tejo é um deslumbramento.
419 V E além disso a música enche a casa toda,
420 V Sentimo-nos transportados...
421 V São arpejos...
422 V Não causei distúrbio?
423 V Não. Chegou no intervalo.
424 V Antes assim.
425 V É sempre mau quando tantas vezes, sem querer,
426 V alguém nos corta a inspiração.
427 V São os impromptus da vida, se me é permitida a recorrência musical.
428 V Andante, senhor maestro. Diga lá.
429 V Ofereceram-me dois bilhetes prò filme d' hoje à noite no São Jorge.
430 V Dizem que é muito bom,
431 V de cinco estrelas, para quem gosta de filmes românticos...

RECORDAÇÕES DA CASA AMARELA

432 V É europeu ou americano?
433 V Americano.
434 V Gosto de ambos, cada qual no seu género... E então?
435 V E então é assim...
436 V Se por acaso a menina Julieta não tiver outros afazeres...
437 V Não tenho outros afazeres...
438 V ... talvez não se importasse de vir.
439 V Dizem que esta noite não vai chover nem nada.
440 V E para si?
441 V Capote!
442 V Vai mais uma?
443 V Ainda não fiz a digestão. Acho que vou dar uma volta pra desmoer.
444 V Quer uma colherzinha de bicarbonato?
445 V Não se incomode, Senhor Armando.
446 V Não está zangado comigo por eu ter ganho, pois não?
447 V Eu?
448 V Nem pense nisso.
449 V O Senhor Armando ganhou, porque joga melhor.
450 V É a sorte do jogo que dita tudo, quem ganha e quem perde.
451 V Quando é que jogamos outra vez?
452 V Olhe qu' eu não me esqueci dos seus cigarros, ouviu?
453 V Chamam-me Mimi.
454 V Os polícias estão semp' a embirrar comigo, porque julgam qu' eu sou menor.
455 V Pareço mais nova do que sou. Que idade me dá?
456 V Não sei. 23, 24 anos...
457 V Mais.
458 V As senhoras nunca devem dizer a idade.
459 V Tenho vergonha.
460 V Não sei porquê, não sou capaz. Tenho vergonha.
461 V O senhor foi muito bom em me acompanhar
462 V e dizer qu' era meu tio.
463 V Ainda não tem nada idade pra ser meu tio.
464 V Tenho idade pra ser tio de todágente.
465 V A idade não conta. O que conta são os sentimentos das pessoas.
466 V Tenho mais idade do que sentimentos. É a minha maneira de ser idoso.
467 V Dá-me licença que lh' ofereça um copo?
468 V Só bebo às refeições. Em tudo o mais sou um abstémio impenitente,
469 V mas brindo pa lhe fazer companhia.
470 V Então, não. Outro igual.
471 V Sabe que o conheço?
472 V Não costumo vir muito por aqui, mas a sua cara também não m' é estranha.
473 V Vejo-o sempre na rua ó na leitaria.
474 V Reparei, porque anda semp' sozinho, nunca fala com ninguém.
475 V Falo, mas ninguém dá por isso.

RECORDAÇÕES DA CASA AMARELA

476 V É. Sempre sério, de cabeça baixa.
477 V No chão é que s' encontra tudo.
478 V E não tenho vida p' olhar pra cima.
479 V A circulação da luz perturba-me...
480 V Vivemos na mesma casa...
481 V Ah. Realmente, não vejo ninguém...
482 V "Tchim".
483 V Não diga nada da minha vida, agora que já sabe. Lá em casa...
484 V A senhora nem sonha...
485 V Sou um túmulo.
486 V Tenho confiança. Não sei porquê, mas o senhor inspira-me confiança.
487 V Eu? Por mim, não tem nadáreçar, mas se fosse a si,
488 V não confiava tanto. Isto está cheio de malandragem.
489 V Isso é verdade, mas o qu' é que se há de fazer?
490 V Estou cheia de sono. Tive um dia muito mau.
491 V O Laurindo, o meu homem, como é,
492 V como é do conhecimento do senhor João...
493 V Trate-me por João...
494 V Está bem. Vamos ver o qu' é que dá.
495 V O Laurindo, como é do conhecimento do João, foi de cana.
496 V Dizem qu' é inocente.
497 V Inocente, aquele?
498 V Não digo que, como todágente, não tenha as suas coisas boas,
499 V mas inocência é coisa que nunca deve ter tido.
500 V E agora senhoras e senhores, a grande atração erótica, Zara,
501 V a strip-teaseuse egípcia, escovará os dentes dum crocodilo do Nilo,
502 V com um gigantesco tubo de pasta dentífrica.
503 V Do que eles se lembram...
504 V Não me tenho em pé.
505 V Quem não aparece, esquece.
506 V É melhor eu acompanhá-la.
507 V Até vamos pràs mesmas bandas, dormimos debaixo do mesmo teto.
508 V Eu gostava. O senhor é muito humano. Mas não podemos entrar juntos.
509 V E jura pelas alminhas que nada de coiso?
510 V Juro que nada de coiso.
511 V "Petit rose"...
512 V "petit girl"... "and so on".
513 V Ai, o meu rico reposteiro. Nada qu' eu não tivesse previsto.
514 V Quando levaram o senhor Laurindo,
515 V foi logo a primeira coisa que me veio à lembrança.
516 V estava-se mesmo a ver qu' era só alçar a perninha e já está.
517 V E que me diz do pivete? Cheire, cheire...
518 V Cheira.
519 V Mijo de cão não sai.

RECORDAÇÕES DA CASA AMARELA

520 V Mas isso ainda é o menos. O pior são os veludos.
521 V Sofrem tratos de polé nas lavandarias. Vêm todos desbotados.
522 V Eu pago os estragos, Dona Violeta. Pago o que for preciso.
523 V Era melhor que não pagasse.
524 V Mas, e os veludos, quem é que mos paga?
525 V Ond' é que hoje em dia se encontram veludos destes, veludos de
526 estimação?
527 V Não s' arrelie, Dona Violeta, eu sei que a culpa foi minha,
528 V mas não há de ficar prejudicada. Nem qu' eu tenha d' ir roubar,
529 V só pra não a ver assim nessa exaltação...
530 V Bom! Também não quero estragar a vida de ninguém.
531 V A Mimi é boa rapariga e não lhe vou ficar a rogar pragas.
532 V Tem de compreender é que a liberalidade tem limites.
533 V O animal não pode ficar todo o dia fechado em casa
534 V sem ninguém que cuide dele.
535 V Já está velhinho...
536 V Quer um conselho? Desfaça-se do bicho enquanto é tempo...
537 V Golo!
538 V (xxx)
539 V Então!
540 V A Dona Violeta deu-me 24 horas pra me ver livre do Pom-Pom.
541 V Disse que bastava um telefonema prà Inspeção Sanitária.
542 V Já não posso mais.
543 V Não tenho condições pra ficar c'ó Pom-Pom.
544 V Abandoná-lo praí num canto, nem pensar! Dá-lo a uma pessoa de
545 confiança?
546 V Eu até gosto muito de animais, mas não tenho sítio onde o pôr.
547 V Nem sequer tinha pensado nisso,
548 V mas lembrei-me que talvez conhecessem alguém.
549 V Quem é que pode querer ficar com um cão tão velho?
550 V Lá velhinho está ele.
551 V E o Laurindo? O qu' é qu' o Larindo irá pensar disto tudo?
552 V É verdade. Como é que está o Senhor Laurindo?
553 V Ainda não me deixaram ir vê-lo.
554 V Mas sei que já foi transferido prà penitenciária.
555 V Coitado.
556 V Era muito bom prò cão. Era ele que o levava a passear.
557 V A minha vida nem sempre dá pra isso.
558 V Quer um conselho de amigo? Mande abater o bichinho.
559 V Um veterinário?
560 V Isso é morte de luxo.
561 V Leve-o ao Canil da Câmara. Não sofrem nada, acredite.
562 V Se tivesse tempo, ia consigo.
563 V E onde é isso?

RECORDAÇÕES DA CASA AMARELA

564 V Eu vou.
565 V Quer ficar co' a coleira e a trela do animal?
566 V Tanto melhor. Poupa-me trabalho.
567 V Não se apoquente, não sofrem nada. O efeito da injeção é instantâneo.
568 V Mistura-s' o vinagre na tigela,
569 V C' o sangue ainda quente para não criar o coágulo...
570 V Isso é à moda do Minho?
571 V Na minha aldeia era assim que fazíamos. Às vezes, a criação,
572 V depois da cabeça cortada, ainda fugia pela cozinha fora
573 V e nós todos a correr atrás dela.
574 V Éramos muitos irmãos.
575 V Agora andam todos cada um prò seu lado.
576 V Tens mais família?
577 V O meu pai. Emigrou prà Venezuela. Nunca mais ninguém soube nada dele.
578 V A minha mãe continua na terra co' a Céuzinha.
579 V A Céuzinha?
580 V A minha filha. Ainda é pequenina.
581 V É raro ir vê-la. É muito longe, mas sei que está bem.
582 V É uma pena não haver telefone e escrever... não tenho jeito.
583 V Nunca sei o que dizer... Muitos beijinhos e saudades.
584 V Sempre que posso, mando-lhe dinheiro. O vestuário está muito caro.
585 V Mas tenho feito economias para que a menina possa ter estudos
586 V e não venha a fazer a mesma vida do que eu,
587 V apesar da minha vida não ser assim tão má.
588 V Também tem o seu lado bom.
589 V Tens o dinheiro a render no banco?
590 V Tenho horror aos bancos.
591 V Na minha terra guarda-se o dinheiro num pote de ferro
592 V ó debaixo do colchão, e ninguém lhe toca.
593 V Em Lisboa é diferente.
594 V Eu sei, mas qu' é que se há de fazer? Nasci assim e assim hei de morrer.
595 V Gosto de Lisboa, mas um dia, hei de voltar à terra.
596 V Gosto de me sentir ao pé da terra,
597 V ao lado da minha mãe já velhinha e da Céuzinha.
598 V E não m' importo se, pra comer, só houver uma tigela de sopa quente.
599 V Bastar-me-á, então,
600 V enterrar ambas as mãos na terra
601 V para sentir que tudo nasce dela.
602 V Já não são horas de lavar a louça.
603 V O que faz aí?
604 V Ando aos ninhos.
605 V Parabéns a você,
606 V nesta data querida,
607 V muitas felicidades, muitos anos de vida.

RECORDAÇÕES DA CASA AMARELA

608 V É pra dar sorte!
609 V Só uma gotinha... por causa dos gases.
610 V Dá sorte, dá sorte. Dá dinheiro.
611 V Que conte muitos, senhor João.
612 V À sua!
613 V Agradeço a sua atenção, mas estou sem apetite.
614 V Nunca fui muito doceiro.
615 V A mim, quem me tira o bacalhau, tira-me tudo.
616 V E à vizinha, o qu' é que se lhe oferece?
617 V Umas palavrinhas, Sôr João.
618 V Não tenho palavras.
619 V Dê-se a primazia à música.
620 V Não se arme em parva, menina.
621 V Vá buscar o clarinete, se não vai a toque de caixa. Andor, andor.
622 V Clarinete!
623 V Clarinete!
624 V Ai, credo! Valha-nos Santa Bárbara.
625 V É a minha prenda d' anos.
626 V Então?
627 V Tens os bicos das mamas cheios de leite.
628 V Já me meti em trabalhos. Fui chamada à polícia.
629 V O qu' é que aconteceu?
630 V Diga, diga.
631 V A Mimi morreu. Morreu-me nos braços.
632 V Ainda chamamos uma ambulância, mas já não havia nadá fazer.
633 V A Mimi fez uma daquelas operações, eu não sabia de nada.
634 V Se tivesse sabido, teria encaminhado as coisas de outra maneira.
635 V A Mimi ficou a esvair-se em sangue. Foi até a rapariga que deu com ela.
636 V Naquela aflição, ainda me chamou, mas já não havia nadá fazer.
637 V Logo a mim, Senhor João, que não fiz mal nenhum a Deus. Trabalhos.
638 V Ai, Jesus!
639 V Plim... Papo.
640 V Missão cumprida, meus senhores!
641 V Adorei! Adorei! Adorei!
642 V Não me passou despercebida
643 V a finura do sopro e a clareza do timbre instrumental.
644 V Queira a grande mozartiana que se antevê,
645 V aceitar a humilde, mas sincera homenagem
646 V deste seu incondicional admirador.
647 V São lindas!...
648 V Auguro-lhe grande futuro como solista e lá estarei prà escutar.
649 V Seria uma catástrofe que um talento tão promissor como o da menina
650 V não fosse encorajado como merece.
651 V É uma dor de alma

RECORDAÇÕES DA CASA AMARELA

652 V que a flor mais promissora possa ser lançada às urtigas.
653 V E por vezes, basta tão pouco, um "petit rien",
654 V o consolo de uma palavra amiga pra que o destino...
655 V Progressos, progressos,
656 V só nos países em que verdadeiramente se apreciámúsica.
657 V A Itália, a Alemanha...
658 V E porque não a Áustria? Salzburgo...
659 V Eu bem gostaria, mas...
660 V Recebi uns dinheiritos...
661 V ... e tive uma ideia.
662 V Vigo e El Corte Inglês pa começar,
663 V passando plo Porto e por Viana.
664 V O verde Minho e o Gerês
665 V pa lavar os olhos e os pulmões.
666 V Finalmente, a apoteose galega c' os "mexilhones"
667 V e as tacinhas de vinho do Ribeiro ao pôr do sol,
668 V num cantinho das Rias Baixas.
669 V O todo em "auto-pullman" com ar condicionado.
670 V E a música?
671 V Não me esqueci.
672 V Mas agora a música é outra.
673 V Eu amo-a, menina Julieta.
674 V Tem-m' a seus pés.
675 V Faça de mim o que quiser.
676 V Mas eu não quero fazer nada.
677 V Não seja ridículo. Nós os dois? Nunca.
678 V Ha ha ha ha!
679 V Não me estrafigue, senhor!
680 V Largue-me por amor de Deus, não desrespeite a farda.
681 V Peitinhos de rola.
682 V Nem a mais...
683 V ... nem a menos.
684 V Como Deus mandou.
685 V Ó da guarda! Agarra! Agarra!
686 V Agarra o quê? Agarra quem?
687 V O hermafrodita! Deixou-ma esganadinha, a minha Julieta...
688 V Quem, o narigudo? Aquilo é lá capaz de se pôr em cima de alguém?
689 V Se é capaz ou não, não sei. Mas lá que se pôs, pôs-se.
690 V Haviam de ver o estado em que deixou a pobre menina...
691 V Deve ter uma coisinha deste tamanho! Aquilo não faz mal à menina.
692 V É bem feita! É bem feita! É bem feita!
693 V Cá pra mim era panilas!
694 V Panilas?
695 V 'Tás-t'a fazer desentendida? Pergunta ó teu marido, qu' ele explica-te.

RECORDAÇÕES DA CASA AMARELA

696 V Panilas, o meu marido?
697 V Ó mulher, não deves estar boa da cabeça!
698 V Havias de ver os calos qu'eu tenho nos beiços da cona
699 V por causa dos colhões do meu marido, ouviste?
700 V Aguenta-te, coitada. Olha, tem calos.
701 V Ah, pois tenho calos! E bem me sabem. Pena tens tu de não os teres iguais
702 aos meus.
703 V Olha é disto!
704 V É o que te faz falta.
705 V Cá na minha é pixa de fressureira.
706 V E que mal é que tem? Não façam pouco do enjeitadinho.
707 V Que não tem culpa de Deus o ter assim deitado ao mundo.
708 V Credo! Fazem-me cócegas nas bordinhas e mijo-me logo a rir.
709 V Ri-te, ri-te, minha desavergonhada!
710 V Julgas que estás melhor servida lá em casa?
711 V Cada qual come do que gosta!
712 V Gostos nã se discutem!
713 V Eu gosto d' as sentir cá bem no fundo a cantar de galo. E depois?
714 V Garganta. Oxalá que ao teu galo não se lhe murche a crista!
715 V Basta!
716 V Qu'eu vou aí abaixo c'um tacho vão a ver com'é que se tocam panelas!
717 V Meninas, quem é que quer bananas?
718 V Ó meninas, quem é que quer bananas?
719 V A minha mãe foi ontem a enterrar.
720 V Escorregou numa barra de sabão amarelo e partiu o colo do fêmur.
721 V Naquelas idades, partir pernas é uma sarilhada dos demónios.
722 V Sobreveio-lhe uma embolia e quando cheguei ao hospital,
723 V Já estava isolada dos outros doentes por um biombo.
724 V O seu estado inspirava cuidados,
725 V ou se quiserem, já nem inspirava coisíssima nenhuma.
726 V Estava para ali como tantos outros, com olhos cinzentos já baços,
727 V e roncava.
728 V A boca disforme, entreaberta e torcida num esgar
729 V dava-lhe uma expressão feroz que nunca lhe havia visto.
730 V Perguntei-lhe: "Então, com'é que vai isso" ?
731 V Não me respondeu nada, continuou com aquela farfalheira.
732 V Duvido que tenha chegado a reconhecer-me.
733 V Parecia, de facto, zangada.
734 V Nunca me tinha ocorrido como a eternidade pode ser tão amarga.
735 V Adeus, velha.
736 V Hei de cá voltar, mas agora preciso de apanhar ar fresco.
737 V Pus-me rapidamente a milhas.
738 V Às tantas da manhã, bateram-me à porta do quarto da velha,
739 V onde ultimamente tenho dormido.

RECORDAÇÕES DA CASA AMARELA

740 V Era a dona da casa a dar-me a notícia, com voz ensonada.
741 V Mal a vi embrulhada num roupão fedorento, percebi logo ó que vinha.
742 V Obrigaram-me a preencher uma data de formalidades
743 V para não pagar o enterro.
744 V Estou sem óculos.
745 V Devem ter caído durante o incidente com a clarinetista
746 V e não vejo quase nada.
747 V Assinei o que era preciso de olhos fechados.
748 V A vala comum, nada de exageros.
749 V A impressão da cal, sem dúvida. Mas a velha e eu já vimos bem pior.
750 V Era bastante sórdido, o quarto, e não fui capaz de lá dormir.
751 V Tinha entranhado um característico cheiro a velhos.
752 V Desfiz-me dos tarecos, mal pude.
753 V Uns utensílios de cozinha e pouco mais.
754 V Ninguém quis a roupa da cama e com toda a razão.
755 V Quem é que quer herdar o fedor da pobreza? Lixo com ela!
756 V Apurei mil e tal paus sem me dar ao trabalho de regatear.
757 V Não adianta, com aquela gentalha. Por estranho que pareça,
758 V o que rendeu mais foi o velho fogareiro a petróleo.
759 V Ainda estava em muito bom estado e só precisava de uma cabeça nova.
760 V Agora estou nas últimas. Pressinto que estou por pouco. É pena.
761 V Não é pra me gabar, mas há gente bem pior do que eu.
762 V Isto tinha que suceder.
763 V Precisamente quando me sentia de boa saúde
764 V e até já recomeçara a esfarrapar o sardão com alta nova.
765 V A menina Julieta fugiu com um dos fagotes da banda. Era fatal.
766 V É uma família cheia de sopros. Dona Violeta resignou-se.
767 V Um dia destes, perdoa tudo com uma salva de peidos.
768 V Um pouco de dignidade nunca fez mal a ninguém.
769 V Encontrei uma amiga da Mimi, a Judite,
770 V que deixou a vida e montou uma geladaria nas avenidas novas.
771 V Não me pareceu agradada por me ver a rondar por ali,
772 V mas como sempre fui "very british",
773 V fiz vista grossa e não perdi as estribeiras.
774 V Só flor de nata, encomendei eu.
775 V Enquanto me aviava, começou a falar da Mimi,
776 V dessa desgraçada que nunca teve cabeça,
777 V até ia com pretos e coisas assim. Deu-me uma coisa.
778 V Filei-a por trás, à canzana, pra ser exato,
779 V com aquele 'ostinato rigore' que me caracteriza.
780 V "Ai senhor João, isto está mau prò negócio,
781 V "não me desgrace", implorou ela. Não a desgracei.
782 V Enfiei-lhe o dedo no olho do cu e ficamo-nos assim.
783 V Tem um cigarrinho?

RECORDAÇÕES DA CASA AMARELA

784	V	Um cigarrinho.
785	V	Já abriu.
786	V	Já abriu.
787	V	Que tal é a comida?
788	V	Não é má, mas ao fim de quatro dias, cansa.
789	V	Tem cartão?
790	V	É preciso cartão?
791	V	O senhor tem qu' ir à Junta de Freguesia do seu bairro,
792	V	pedir que lhe passem um cartão.
793	V	Igual a este.
794	V	E quem não tem cartão?
795	V	Se o refeitório não 'tiver cheio, talvez o porteiro o deixe entrar.
796	V	Caso contrário, é melhor arranjar um.
797	V	Ali à porta, com meia nota, é de caras.
798	V	Ah, é?
799	V	Vou andando, não gosto de chegar no fim.
800	V	Fica-s' à espera de mesa e a fruta desaparece num instante.
801	V	Quero cheirar teu bacalhau, Maria Quero cheirar teu bacalhau
802	V	Mariazinha, deixa-m'ir à cozinha Pra cheirar teu bacalhau.
803	V	Quero cheirar teu bacalhau, Maria Quero cheirar teu bacalhau
804	V	Mariazinha, deixa-m' ir à cozinha Pra cheirar teu bacalhau.
805	V	Teu bacalhau é mesmo uma beleza És a portuguesa com teu prato especial
806	V	Se o cheiro é bom, Mais gostoso é o cozido
807	V	É o prato preferido Do povo de Portugal
808	V	Quero cheirar teu bacalhau, Maria Quero cheirar teu bacalhau
809	V	Mariazinha, deixa-m' ir à cozinha Pra cheirar teu bacalhau.
810	V	Quero cheirar teu bacalhau, Maria Quero cheirar teu bacalhau
811	V	Mariazinha, deixa-m' ir à cozinha Pra cheirar teu bacalhau.
812	V	Teu bacalhau demolhadinho
813	V	Diz-me s' é da Noruega ou aqui de Portugal...
814	V	Trouxemos este. Andava a pavonear-se, convencido qu' é tropa.
815	V	Bem vejo e não é de cerimónias.
816	V	Isto sempre que há feijão, é a mesma história. Pode retirar-se.
817	V	'Tão 'tá saboroso? - bocadinho salgado.
818	V	Prò meu paladar 'tá bom. Deves ser muito esquisito de boca.
819	V	Coloca aí tudo o que tens nos bolsos e não te armes em engraçadinho.
820	V	"Ho-der-lim"! La Mort d'Empédocles!"
821	V	É policial?
822	V	Não. É celestial.
823	V	Nem me lembrava que a tinha no bolso. Era de uma amiga que morreu.
824	V	Só me servi dela uma vez, para abrir a barriga de uma boneca.
825	V	Ah, sim?
826	V	É melhor sentares-te,
827	V	parece que vamos ter uma longa conversa.

RECORDAÇÕES DA CASA AMARELA

- 828 V Senta-te.
829 V Então e pra que abriste tu a barriga de uma boneca?
830 V Pa lhe tirar o dinheiro.
831 V Parece que isto não é prà gente.
832 V Fia mais fino...
833 V Disse alguma coisa, meu sub-chefe?
834 V Não, nada.
835 V 'tão e achas bem andares praí
836 V a abrir as tripas das bonecas pra lhes sacares o pilim?
837 V Não era uma boneca de tripas, era uma boneca de trapos.
838 V O quié isto?
839 V É uma carcaça.
840 V Toda a gente vê que é uma carcaça.
841 V E o quié qu' a carcaça tem dentro?
842 V Rodelas de chouriço.
843 V Com licença. O teu nome diz-me qualquer coisa...
844 V João de Deus quê?
845 V Só João de Deus.
846 V É curto.
847 V Embora seja o que diz aqui no cartão do Benfica.
848 V Tens alguma parentela com...
849 V Com o poeta? Nenhuma.
850 V Sou apenas admirador, apesar de tudo.
851 V É isso!
852 V Posso ser um mentecapto, mas tinha cá uma ideia no fundo do bestunto.
853 V É o poeta da Cartilha das escolas.
854 V Ainda aprendi a ler por ela.
855 V Ouça lá, qu' ideia foi essa de vestir uma farda da tropa?
856 V Perdão! De Oficial de Cavalaria.
857 V É uma arma aristocrática!
858 V O Carnaval já passou. Ond' é qu' arranjou a farda?
859 V Nos ciganos.
860 V Também já fui irreverente, sabe?
861 V Mas eu estou mesmo a ver o qu' é que se passou.
862 V Na paródia com uns amigalhaços e tal... uns copitos a mais.
863 V Grãozinho na asa...
864 V Palavra puxa palavra, mais isto, mais aquilo...
865 V Uma quinhentada à vista e vai d' apostar.
866 V Detesto apostas e nunca bebo.
867 V Não bebe, como?
868 V Já viu esta pomada?
869 V Purinho, não tem químicos.
870 V Você fez tropa?
871 V Logo vi. Então, o qu' é que você faz?

RECORDAÇÕES DA CASA AMARELA

872 V Sou um intelectual de esquerda.
873 V Porra, ó Adamastor!
874 V É o quê, meu sub-chefe?
875 V É um indigente. O qu' é que ttu qu'rias que fosse?
876 V Estou a ver tudo negro. Com a tropa não se brinca, meu menino.
877 V Quero saber o que tinhas na ideia
878 V quando, de forma sub-reptícia, te introduziste no quartel.
879 V Marchar sobre São Bento.
880 V Bem-disposto? Vamos até à consulta.
881 V Preciso de ir à retrete.
882 V Podias ter feito aí no balde.
883 V Já não se pode cagar em paz?!
884 V Ó tu que fumas!
885 V Ó tu que fumas!
886 V Ó tu que fumas...
887 V Está quentinha.
888 V Mais uma concha?
889 V Por acaso, tu não és o velho Lívio?
890 V Não foste tu que mataste pai e mãe à machadada
891 V e mal chegaste à choldra, pediste pa te trazerem o Pessanha?
892 V Não, esse não era eu.
893 V Não foste tu que chegaste a ser dado como morto a tiro na fronteira
894 romena?
895 V Não, não, esse não era eu.
896 V Não foste tu que quiseste vender o esqueleto e fingiste-te de morto
897 V pra sacares dinheiro pa fazer um filme?
898 V Não, esse não era eu.
899 V Ah, já sei.
900 V Foste tu que te puseste em cima da viúva
901 V e da criada do Almirante Saladas
902 V e depois, deste em lirú por causa de uma miúda.
903 V Não foi bem assim. Mas não tem importância nenhuma.
904 V O qu' é que tens feito nestes anos todos?
905 V Tenho estado por aqui. À tua espera.
906 V À minha espera?
907 V A única coisa que conta,
908 V aprenderes a administrar o teu estado de simplicidade.
909 V E tu? Continuas aqui?
910 V Eu tenho esperança de cura. Sou um caso clínico. Aliás, benigno.
911 V Contigo é diferente.
912 V Não há qualquer espécie de esperança pr' aquilo quié. Aquilo quié, é.
913 V Duvido que me deixem sair assim do pé parámão.
914 V Já falaste c'o diretor?
915 V Trocamos umas impressões vagas, eu e ele.

RECORDAÇÕES DA CASA AMARELA

916 V Não tinha nada pa lhe dizer. E vice-versa, presumo.
917 V Não te preocupes co' a saída. Eu trato disso.
918 V O diretor é dos nossos.
919 V Vou pensar.
920 V Está decidido.
921 V Abra-se de par em par a porta sagrada.
922 V Vou-m' embora, vou partir.
923 V Eu sabia que o bom senso acabaria por prevalecer.
924 V É preciso que, doravante,
925 V o teu comportamento seja de tal modo irrepreensível
926 V que não se levante a mais leve suspeita.
927 V A fantochada acabou-se.
928 V Ficarei a rezar por ti.
929 V É dinheiro honrado. Economizei-o ao longo destes anos todos.
930 V És doido varrido.
931 V Não posso aceitar esta massa toda.
932 V É muito bago.
933 V Seja. Guardo uma nota pra recordação.
934 V O dinheiro aqui é supérfluo.
935 V Serve apenas pr' alimentar os pequenos vícios.
936 V Vou gastá-lo mal gasto.
937 V Só nos voltaremos a ver dentro de vinte anos.
938 V Se Deus nos der vida e saúde.
939 V Deus dar-te-á vida.
940 V Vai.
941 V E dá-lhes trabalho.
942 V O melro, eu conheci-o.
943 V Era negro e grande, luzidio, madrugador, jovial.
944 V Logo de manhã cedo começávásoltar, dentre o arvoredo,
945 V verdadeiras risadas de cristal.

A COMÉDIA DE DEUS

1 V1: Lá vem ele. Pontualidade britânica. O movimento lento é essencialmente majestoso.
2 V2: Cá na minha, é um atraso de vida.
3 V3: Bom dia, meninas.
4 V1/V2: Bom dia, senhor João.
5 V1: Não se esqueça dos garrafões de lixívia, senhor João.
6 V3: Já alguma vez faltou a lixívia nesta casa?
7 V: Que eu saiba, não.
8 V3: E achas que isso é obra do acaso? Infalibilidade é o lema. Faz o teu trabalho e
9 modera-te, rapariga.
10 V4: Quase duas horas para vir de Benfica até aqui. Está um trânsito infernal. Nem
11 imagina.
12 V3: Imagino que daqui para Benfica será outro tanto.
13 V3: Tudo muito fraquinho, Tomé. E as do turno da noite parece que foram picadas pela
14 mosca tsé-tsé.
15 V4: É a contestação social, sr. João. Já não há quem queira mexer uma palha.
16 V3: É o que há. E quando é assim, em tempo de guerra não se limpam armas.
17 V4: E que me diz dos extremismos?
18 V3: Não lhe digo nada, Tomé.
19 V4: Olhe-me para a Rússia...
20 V3: A Judite que dê uma vista de olhos pela aparência das novas candidatas, e seja o que
21 Deus quiser. A última palavra é sempre dela.
22 V4: Eu vou andando, que se faz tarde.
23 V3: A Judite que me dê uma apitadela. Ou isto entra nos eixos, ou temos o caldo
24 entornado.
25 V4: Esteja descansado, sr. João. Pulso de ferro é que é preciso.
26 V3: Chega-te aqui, Alexandra. Tens uma nódoa suspeita na bata.
27 V2: Ah, esta? Não é do período, é do morango.
28 V3: Tanto se me dá. É melhor vestires uma lavada.
29 V2: Mas eu não tenho mais nenhuma bata!
30 V3: Desenrasca-te. Pra grandes males, água e sabão.
31 V2: Já percebi que hoje está pra embirrar.
32 V3: Sim, filha.
33 V1: Fui à agência de viagens.
34 V3: Vais de férias?
35 V1: Gostava de ir à Tailândia. É lindo e tem muita vida. Uma amiga minha que lá esteve
36 diz que tem praias de sonho. Para duas pessoas, com tudo incluído, nem é nenhuma
37 fortuna com o cartão jovem.
38 V3: Boa viagem. Manda-me um postal com um búfalo a pastar.
39 V1: O senhor João também, está sempre a fazer pouco.
40 V3: Não liguês. É sinal de que já não posso fazer muito.
41 V2: Já está. Agora ao sol, a bata vai ficar seca num instantinho. E a nódoa saiu.
42 V3: Há um vestiário expressamente feito para as meninas mudarem de roupa. Trajes
43 menores neste espaço é um sacrilégio. Só por cima do meu cadáver.

A COMÉDIA DE DEUS

44 V2: Mas não vê que não foi por querer, sr. João? Foi por causa da pressa. Era só para ver
45 se me deixava ir à piscina tomar um banho.
46 V3: Nunca neguei um banho a ninguém. Nem sequer ao meu pior inimigo. Vai lá mas não
47 te demores.
48 V2: Acha-me jeitosa, senhor João?
49 V3: Não me atazanes, rapariga. Desampara-me da loja. Nunca o saberás.
50 V1: Esta Alexandra não é muito amiga de trabalhar.
51 V3: Deve andar com problemas em casa.
52 V1: Casa? Aquilo é gado que vive em barracas.
53 V3: Pelo menos mostra vontade de tomar banho. E quando assim é...
54 V1: Ai é? Então vá com os seus olhos ver o lindo estado em que está a retrete das
55 senhoras.
56 V3: Ai, mãezinha!
57 V5: Ó da loja! Então, não tá ninguém?
58 V1: Estou cá eu. O que é que deseja?
59 V5: Era para saber o que é que é preciso para me empregar.
60 V1: Não sei se há vagas.
61 V5: Mas aqui diz que se admitem novas empregadas.
62 V1: Tem que falar primeiro com o encarregado.
63 V3: Vá imediatamente buscar o balde, e limpe-me a parede das senhoras.
64 V1: Eu? Não fui eu que fiz aquele lindo serviço na parede!
65 V3: Não me interessa saber quem foi ou quem não foi. As regras sanitárias desta casa
66 são para cumprir escrupulosamente.
67 V1: Então não admitam pessoal que limpa o cu aos dedos!
68 V3: Tonto na língua, menina. Veja lá como fala! Suporto tudo menos acusa Cristos.
69 V5: O ambiente da casa é giro.
70 V3: Nome?
71 V5: Carmen.
72 V3: Referências?
73 V5: É o meu primeiro emprego.
74 V3: Mais vale tarde do que nunca.
75 V5: Os meus pais eram contra a exploração do trabalho infantil.
76 V3: Habilitações?
77 V5: Estudante universitária.
78 V3: Em que universidade?
79 V5: Na da vida.
80 V3: Olha, minha filha...Toma lá para pagares as propinas e volta cá quando tiveres
81 acabado o curso.
82 V5: Não há dúvida, que o ambiente da casa é mesmo giro. E uma nota de 500 não se
83 pode deitar fora.
84 V1: Que nojo! Já limpei a merda. Posso ir tomar uma bica à Sílvia?
85 V3: Vai lá, mas escusas de ir com essas trombas. No mundo em que vivemos, há de
86 pagar sempre o justo pelo pecador. Vá.
87 V1: Quer que lhe traga alguma coisa?

A COMÉDIA DE DEUS

88 V3: Um Suave com filtro.
89 V2: É servido, senhor João? São do Mr. Chips.
90 V3: Nem vê-las. Goodbye Mr. Chips.
91 V3: Judite? 'Tás onde? Em casa ou na fábrica? Esse Tomé só arranja confusões. Não,
92 não, de maneira nenhuma. Não te preocupes. Está tudo a andar. O costume. A mulher da
93 limpeza voltou a não aparecer. Depois como ainda vem com umas grandes tretas... É
94 uma chatice, mas lá terá que ser. O problema é que não posso deixar isto entregue aos
95 bichos. Quando o Romão vier, combino as coisas com ele. Se tiver uma aberta passo
96 ainda hoje pelo banco e dou uma palavrinha ao gerente. Fica descansada. Ainda temos
97 quantos quilos em stock? Estamos à vontade. Não senhor, a ideia é muito simples: deixas
98 os clientes a salivar durante uns dias, com o anúncio de esgotado, e relanças o Paraíso
99 em força. Claro! Com um novo preço que faça jus à especialidade da casa e à
100 originalidade do sabor. Ó menina, vem no Marx. Não há omeletes sem ovos. Aumenta os
101 salários e os resultados aparecem. É elementar, e tu sabê-lo por experiência própria.
102 Também te saiu do pelo. Também fiquei com muito boa impressão, sim senhor. Vive
103 sozinha com a mãe numa barraca? Também não me pareceu nada doidivas. A ver
104 vamos, mas uma andorinha não faz a primavera. É. De que parte do Minho? Ah, conheço
105 muito bem! Se não estou em erro, papei por lá a melhor cabidela da minha vida. É boa
106 gente, lá isso é. É muito bonita e ainda não perdeu aquela inocência fresca e provinciana.
107 Vou retocá-la ao gosto das madonas venezianas, sem apagar os traços rurais. Pode ser
108 um chamariz, pode, mas toda a sabedoria vai estar no conservá-la. Alguma vez te deixei
109 ficar mal? Ó Judite, sabes perfeitamente que em serviço não brinco. 'Tá bem, cá a
110 espero. Rosário. Rosário, quê? Não, não. A mim essa Francisca nunca me enganou. Vi
111 logo. Queixa na Judiária? Não te metas nisso. Não paga o incômodo. Também está
112 debaixo de olho, mas deixa-a pousar. Não quero levantar a lebre. Xauzinho, minha cara.
113 E boas melhoras.
114 V3: Mostra-me essas mãos. Estão lavadinhas. Assim é que deve ser. E queres saber por
115 quê? A razão é simples e não me canso de repetir. Uma parte muito substancial dos
116 nossos clientes são crianças. Ora, assim sendo, quem quer que seja que trabalhe sob as
117 minhas ordens é obrigado a lavar as mãos, seja após a utilização das instalações
118 sanitárias, seja após a extração de mucos nasais, vulgo macacos, por exemplo, sob pena
119 de despedimento imediato e sem prejuízo de ulterior procedimento criminal. O que está
120 em jogo é a saúde pública. Entendido? Ao servires um gelado, nunca te esqueças: um dia
121 serás mãe!
122 Va: A minha máscara?
123 Vb: Bruno!
124 V3: Bom velho Jim... Um pintelho da Rainha Vitória. God shave the Queen. "Love my
125 umbrella."
126 V3: A como é o quilo?
127 V6: 580, freguês. Para si faço mais baratinho.
128 V3: Amanhe-me aí quatro cachuchos.
129 V6: Parece que estão vivinhos da costa.
130 V3: Lá isso parece. Estou a vê-los fritos com um arroz de tomate devidamente
131 malandrino.

A COMÉDIA DE DEUS

132 V6 Ou com uma açordinha de coentros.
133 V3: Também marcham, também marcham.
134 V6: Cht, tareco! Vai-te embora, vai lamber a cona à tua mãe, vai-te embora tareco!
135 V3: Quanto é?
136 V6: 480.
137 V7: Ó, senhor João de Deus, tá bom? Morto aqui mesmo pouco antes de o sr. João de
138 Deus ter chegado. Já está.
139 V3: Assim se tiram os pecados do mundo.
140 V7: É verdade. Eu não posso vender, mas se o senhor quiser eu posso dispensar é a
141 mioleira. Dizem que é muito bom, que é forte, que é fortificante, sabe? Então com uns
142 ovinhos mexidos, nem queira saber. Olhe, as minhas filhas vão gostar imenso, sabe?
143 Elas, coitadinhas, precisam pá. Precisam porque estão na força da vida. Só têm olhos
144 para os livros. Eu digo-lhe uma coisa, sr. João de Deus, as minhas três filhas têm mais
145 cachimônia, do que muito ministro desses que para aí anda.
146 V3: Acredito piamente, mas declino a mioleira.
147 V7: Ah, sim? Então e... o que é que vais ser? Umas isquinhos de vitela, não?
148 V3: Finamente cortadas, não digo que não.
149 V7: Olhe para este luxo, olhe para esta coisa linda... olhe que coisa linda... Sim, senhora...
150 umas isquinhos fininhas. Isto é uma maravilha, senhor João de Deus... Fininhas, aqui...
151 Vc: Ó Evaristo! Tens cá disto?
152 V7: Panilhas do caralho!
153 V3: Onde é que disseste que vivias, Rosarinho?
154 V8: No "Cambodja".
155 V3: Deve ser perigoso.
156 V8: É menos do que se pensa. Depois de chover é que é pior. Fica um lamaçal...
157 V3: Esfrega essa mancha.
158 V8: Esta? É um sinal. Tenho muitos espalhados pelo corpo.
159 V3: Se Deus te assinalou... As unhas... Escova-me bem as meias-luas. Valem o
160 polimento.
161 V8: Saem ao meu paizinho, que Deus tem.
162 V3: Morreu há muito, o teu pai?
163 V8: Vai para dois anos. Ficou-se quando andava a fumigar o fundo de um tonel com
164 enxofre. Gases tóxicos. Estão bem assim?
165 V3: Estão num brinco. Podes enxugá-las.
166 V8: O Senhor João havia de ter visto o funeral. Nunca na aldeia se viu um cortejo assim.
167 O meu paizinho tinha fama de ser o melhor tanoeiro da região.
168 V3: A filha do tanoeiro. Deves gostar da pinga.
169 V8: Do verde, pois então. Mas tem de ser bebido quando sai da pipa. Um dia ainda há de
170 provar do nosso.
171 V3: Hei de. Não vamos usar o xampu anti-caspa. Tens o cabelo sedoso, e vê-se que
172 lavadinho. Não precisas. Vamos penteá-lo um pouco. E apanhá-lo pa trás. Isso. Puxa-o
173 todo. Assim.
174 V8: Tenho o cabelo rebelde.

A COMÉDIA DE DEUS

175 V3: Antes o cabelo que outra coisa. Tens a tez altiva, o porte senhoril, mas bem. Vamos
176 apenas colocar-lhe esta fitinha para que se não solte. Perfeito. "Um mover d'olhos, brando
177 e piadoso, sem ver de quê; "um riso brando e honesto, quase forçado; "um doce e
178 humilde gesto, de qualquer alegria duvidoso; "um despejo quieto e vergonhoso; "um
179 repouso gravíssimo e modesto;"uma pura bondade, "manifesto indício da alma, limpo e
180 gracioso; "um encolhido ousar; "uma brandura; "um medo sem ter culpa; um ar sereno;
181 "um longo e obediente sofrimento; "esta foi a celeste fermosura da minha Circe, e o
182 mágico veneno que pode transformar meu pensamento." "E o mágico veneno que pode
183 transformar meu pensamento." Nesta casa não se obriga ninguém ao uso de coifa ou do
184 bivaque, mas cumpre-se a higiene básica e essencial. Vamos aplicar-nos nos exercícios.
185 Primeiro, enche-se a taça até ao rebordo. Nunca esquecer de passar a espátula por água,
186 sempre que se muda de perfume. A seguir, alisa-se o gelado suavemente, como quem
187 penteia. Que temos? Uma base poligonal, cujo volume deve ser igual ao volume do
188 recipiente. Batemos levemente. Eu bato sempre três vezes e estamos aptos a edificar a
189 pirâmide. Kéops, Kéfren e Mikerinos. Podes magicamente saborear o antigo Egito,
190 Rosarinho. A técnica é a mesma, mas é mais delicado. Tudo consiste na perfeita
191 adstringência entre a bola e a boca da bolacha, de molde a que esta não se esborrache.
192 Distender os músculos da mão: mão morta, mão morta, vai bater àquela porta. Estás a
193 seguir? Uma pancada seca e vigorosa, e já está. Estou destreinado, mas a ideia é esta.
194 V3: Vieram os moscovitas, então denominados bavareses, as mousses, os parfaits, os
195 soufflés frios, as bombas... Até que os americanos, com os seus sorvetes à base de nata,
196 por vezes com adições de maisena e gelatina, inventaram o ice cream, atualmente
197 popularizado por toda a parte.
198 V8: Eu gosto mais dos nossos.
199 V3: É imenso o império do ice cream. Os americanos abriram grandes fábricas, um pouco
200 por toda a parte, do Arkansas ao Vietnam, passando pela Coreia. A fabricação dos
201 nossos é semi-artesanal, e a fabriquetinha de Benfica bem precisada está de um
202 equipamento mais sofisticado. Um dia destes levo-te lá. Quanto mais metida estiveres nas
203 coisas, maior será a tua dedicação ao trabalho.
204 V8: O trabalho a mim não me mete medo. Nunca lhe virei a cara. Eu sou muito
205 trabalhadeira.
206 V3: Eu sei, Rosarinho. Eu sei que não és como as demais. Há que ganhar amor. A nossa
207 aposta requer de todos muita devoção. Já percebeste que ela não assenta na palavra
208 comum, no gosto feito, mas na permanente inovação, na busca infatigável do mirífico e,
209 quiçá, inatingível perfume dos perfumes.
210 V8: Quem procura sempre alcança, senhor João.
211 V3: Nós não procuramos a verdade: procuramos a nossa Ariane. E em que condições
212 Deus dos Céus! Basta um pequeno erro humano, uma súbita falta de zelo do nosso
213 pessoal, para deitar tudo a perder. Não é qualquer um que está apto para franquear as
214 portas do Paraíso. Mete o cabelinho na boca, assim, caracolinho...
215 V8: Um chinês?
216 V3: Nós sabemos que, apesar de todos os cuidados, não podemos eliminar a 100% o
217 risco de fatores patogênicos e de nos transformarmos numa séria ameaça para a saúde
218 pública.

A COMÉDIA DE DEUS

219 V8: Mas nunca aconteceu nenhuma desgraça.
220 V3: Felizmente, mas temos que nos manter vigilantes e suplicar a Deus para que não caia
221 nenhuma sobre o Paraíso. De aí a minha insistência: Lavei-vos, raparigas. Passai-vos
222 todos os dias por água e sabão. Afugentai os fatores patogênicos, vulgo micróbios. E
223 Rosarinho, minha filha, ao servires um gelado, nunca te esqueças que um dia serás mãe.
224 Também tu.
225 V9: É também, este gosto pelos gelados, uma das boas coisas da vida, que ficamos a
226 dever aos nossos antepassados romanos, à sua volúpia de viver, que os incitava a
227 mandar buscar neve nas serras distantes, nos Apeninos, para nos dias de calor,
228 regaladamente refestelados na penumbra dos triclinios saborearem frutos e xaropes, a
229 temperaturas refrescantes. E se bem que, em 1295 Marco Polo haja trazido do Japão
230 para Veneza, uma receita de carapinhada de leite, indiscutivelmente, são os italianos os
231 verdadeiros criadores do sorvete. De Itália, seguindo o êxodo da Renascença, os gelados
232 chegaram à França em 1660, pelas mãos de um tal Procópio, florentino de origem. E com
233 a fulgurante ascensão da cozinha francesa, a família dos gelados proliferou.
234 V3: Vieram os moscovitas, etc.
235 V9: Até que os americanos, com os seus sorvetes à base de nata, acrescidos por vezes
236 de maisena e gelatina, inventaram o ice cream, atualmente popularizado em toda a parte.
237 V1: Quantos sabores?
238 Vd: Um.
239 Ve: Dois.
240 V1: Três.
241 V2: O que é que vai ser?
242 Vd: É um Aurora, um Branca de Neve e um Charlot.
243 V8: A menina, o que era?
244 Vf: Um Così fan Frutti, um Pinguim e um Billy the Kid.
245 V9: Que pena isto não ser pecado, senhor João.
246 V3: A crer no senhor Stendhal, já do mesmo se queixava uma princesa italiana em pleno
247 século XVII.
248 V9: Tudo vem da educação. Há que sorvê-los com o devido recato. O senhor já viu
249 aquela pouca vergonha? Estão a abocanhar... sei lá o quê.
250 V3: Contêm uma rica fonte de cálcio para o organismo.
251 V9: Mas o requinte dos sabores? O senhor acha que aquelas doidivas serão sequer
252 capazes de pressenti-lo com aquele desenfreado dar à língua?
253 V3: É de virem afogueadas, D. Antonia, mas repare como se põem rosadas as linguinhas
254 das meninas.
255 V9: Pérolas a porcos, senhor João. Está o senhor a moer o crânio para inventar os mais
256 excelsos sabores, e qual é a paga? Sim, qual é a paga?
257 V3: Move-me tão só, o desejo de servir o melhor que sei e posso a comunidade.
258 Humilimamente, Dona Antonia.
259 V8: O gelado não é digno de ser apresentado à Assembleia, se não for portador de
260 virtudes, e a discórdia reinar nos sabores.
261 V1: E a discórdia reinar nos sabores.
262 V10: Nesta casa não há sabores, há perfumes.

A COMÉDIA DE DEUS

263 V1: Mas não é um galicismo?
264 V10: Se queres tirar um curso de línguas é melhor mudares de pouso.
265 V3: Perfume dá mais sainete. Tem outro sabor. Se lhe gritam, fica com tremuras.
266 V10: Eu nunca grito. Basta-me abrir os olhos.
267 V3: Claro, claro. Esperemos é que não chova.
268 V11: Não chove, não. Para amanhã já anunciaram descida de temperatura.
269 V2: Boas noites.
270 V10: Só me cai aqui putedo. O que elas gostam é de andar escarranchadas em cima das
271 motas.
272 V11: A esta hora já não há transportes.
273 V10: Não me venhas com borzeguins ao leito que eu não te arrecebo. Andem a pé que só
274 faz bem! Ativa a circulação.
275 V11: Dá mau aspecto à casa.
276 V10: Eu ainda gostava de ir petiscar uma lagosta aqui ao lado.
277 V11: São muito secas. Aconselho-te antes os lavagantes. Vi-os chegar hoje. A lagosta é
278 muito mais fina. É, mas se fosse a ti reservava já uma mesa. E não te esqueças de por
279 um guardanapo. Um guardanapo?
280 V10: Sim, um guardanapo. Meu rico fatinho!
281 V10: Tu tens artes, não haja dúvida. Quando fechares a loja, aparece, que a gente
282 guarda-te uma perninha.
283 V9: Chegue-se aos bons, senhor João. E será como eles.
284 Vg: Anda à procura da Rosarinho?
285 V3: Ando.
286 Vg: A Rosarinho mudou-se para os prédios.
287 V3: Ah, bom! Não sabia.
288 V3: Pregaste-me um susto. Assustar pessoas não tem muita graça.
289 V12: Não é para ter graça. É para denunciar a brutalidade da bófia.
290 V3: Não me parece grande ideia. Quando for a sério ninguém acredita.
291 V12: E o senhor acha que não é a sério?
292 V3: Não é nada convosco, tanto quanto julgo saber.
293 V12: E acha bem que a gente ainda esteja acordados a estas horas?
294 V3: Não, não acho.
295 V12: Então é melhor ficar calado.
296 V12: Quer comprar fotografias para mandar para os jornais?
297 V3: Não conheço ninguém nos jornais.
298 V12: Também temos da Rosarinho, a lavar-se por baixo, toda nua. Tirei-as por uma
299 frincha da barraca.
300 V3: Não se vê nada, está desfocada.
301 V12: Já passaram de mão em mão, mas para o efeito servem.
302 V3: Qual efeito?
303 V12: Ainda dá para bater umas pívias. Olhe-me só para estas maminhas.
304 V3: Sou capaz de ficar com elas só para que não circulem.
305 V12: Não estão à venda. Tem um cigarrito?

A COMÉDIA DE DEUS

306 V3: Tenho mas não dou. Não sustento vícios. Mil paus a cada um se queimarem as
307 fotografias.
308 V12: Negócio fechado.
309 V4: Senhor João, a patroa quer falar consigo.
310 V10: Entra. Sabes que sou uma mulher de muitos caralhos.
311 V3: Mas de um só dedo.
312 V10: Tudo o que tenho saiu-me do pelo. Posso ter sido puta, mas doida é que nunca fui.
313 Ó filho, queres papar um broche? Paga. É tanto. Sempre a faturar. Coração ao largo. Abri
314 muitas vezes as perninhas, mas nunca perdi a cabeça. E sabes por quê? Nunca misturei
315 as coisas: trabalho é trabalho e conhaque é conhaque. Podia ter acabado como a Mimi.
316 Lembras-te?
317 V3: Fala doutra coisa. Quando falas na Mimi, dá-me sempre vontade de te voltar a enfiar
318 o dedo no olho do cu.
319 V10: Matei-te a fome.
320 V3: Mataste.
321 V10: Tirei-te os piolhos.
322 V3: Tiraste.
323 V10: Vesti-te e calcei-te.
324 V3: Tarde piaste.
325 V10: És um ingrato, João.
326 V3: Sou, não sou? Faço o meu trabalho e faço-o bem feito. Sou a alma da casa, e as
327 almas não prestam contas a ninguém.
328 V10: Reconheço que é verdade. A geladaria tem prosperado graças a ti. Mas não abuses
329 da minha paciência. É um conselho de amiga.
330 V3: Vamos direitos ao assunto. A Rosarinho veio ver como se fabrica um gelado.
331 V10: E para isso tem que o lamber? Não brinques comigo, João. São aves de arribação
332 que só querem ver o delas todas as semanas para espatifar em trapos e em droga.
333 V3: Estás a impedir-me de valorizar o pessoal? De o tornar mais apto e eficaz?
334 V10: Eu não gosto delas muito sabichonas. Prefiro-as a aviar gelados e a serem
335 educadas com os clientes.
336 V3: A Rosário é seríssima. Foste tu que ma recomendaste.
337 V10: Precisamente. Mas como te conheço de ginjeira e nunca deste ponto sem nó, pelo
338 sim, pelo não, ficas a saber que a partir de hoje acabaram as visitas guiadas.
339 V3: É tudo?
340 V10: Não. Para voltar ao negócio, tenho a informar-te que estou a pensar fundir-me.
341 V3: Sexualmente?
342 V10: Há um famoso sorveteiro francês que manifestou empenho em conhecer a nossa
343 produção.
344 V3: O Bertillon?
345 V10: Não é o Bertillon, mas não lhe fica atrás. Chama-se Antoine Doinel. Podes ler o fax,
346 mas não fiques babado. Atua fama já chegou a Paris.
347 V3: "Cara Judite, na sequência da nossa conversa por telefone..." Nem sequer fala em
348 mim.
349 V10: Está subentendido.

A COMÉDIA DE DEUS

350 V3: Alude a um eventual marriage...

351 V10: Nem mais nem menos. O Antoine é um rapaz da minha idade, finíssimo, e uma
352 coisa não tira lugar à outra. Bem pelo contrário.

353 V3: Os nossos gelados não têm hipótese nenhuma de penetração no mercado francês.
354 Não, como é óbvio, por falta de qualidade, mas por o consumidor francês aceitar mal a
355 origem, o serem portugueses.

356 V10: Deixa que o Antoine me penetre e depois a gente fala. Carinhas & Doinel. Penetrará
357 e em grande escala. Temos é que ter tudo a postos para quando o Antoine chegar, dentro
358 de dias. Conto contigo para lhe preparares um dos teus perfumes. E agora vai lá educar a
359 serigaita, mas não ma tragas mais para aqui. Já me basta o Romão para as
360 desencaminhar.

361 V3: Estás redondamente enganada.

362 V10: Sim, filho. Dedica-te tu aos perfumes que a Judite diz-te se penetramos ou não.

363 V4: Olá boneca, parabéns!

364 V4: Olá, minha linda!

365 V4: Olá, boazura!

366 V4: Olá, borrachinho!

367 V4: Ah! Brasa!

368 V4: Borrachinho lindo!

369 V4: Olá, boneca!

370 V10: Eu às vezes nem tenho tempo para me coçar, senhora arquiteta. É um negócio
371 muito ingrato. Mas sempre que posso não descuro aesthéticienne. Aquilo tem mãos de
372 fada. Além de que já me conhece todas as rugas de cor e salteado.

373 V13: Pois eu, dona Judite, faça sol, faça chuva, chego a tomar quatro banhos por dia.

374 V10: Ai credo! Também tudo o que é de mais faz mal!

375 V13: Não é de mais! Quer ver? Algumas gotas de óleos essenciais na banheira, e a água
376 fica carregadinha de virtudes calmantes e estimulantes, das quais ficamos impregnadas
377 ao inspirar os vapores perfumados da água quente. A "Star is Body" propõe Perles d'Huile
378 de Bain Aromatique, à base de madeira de sândalo, patchouli e incenso, efeito calmante...
379 Ou de hortelã-pimenta, de zimbro e alecrim, efeito refrescante... Ou ainda de pimenta,
380 bergamota e zimbro, efeito tonificante... A Orchidée, associou essências de limão, de
381 salva e de zimbro ao seu Complexe d'Huiles Essentielles Amincissantes, e de folha de
382 laranjeira, de camomila e verbena ao seu Complexe Relaxant.

383 V10: Sim, senhor! Santos óleos.

384 V13: Mas não é tudo! Por seu turno, Gilles de Rais formulou quatro banhos de óleos
385 essenciais: Tonifiant, com essência de pinho; Décontractant Musculaire, com essência
386 de alecrim; Revigorant, com essência de lavanda; e Calmant, com essência de eucalipto.
387 Ah, dona Judite...! Na Índia, os óleos têm fama não só de amaciar as asperezas da pele,
388 como também as da alma.

389 V8: Está-me a ir ao cu, senhor João?

390 V3: Tou.

391 V3: É ouro sobre azul. Pertenceu a minha mãe, que só se separou dele no seu leito de
392 moribunda.

393 V8: E se mo roubam, senhor João?

A COMÉDIA DE DEUS

394 V3: Ele cair, não cai, mas ninguém está livre da gatunagem.
395 V3: Ainda te dói o ânus?
396 V8: Dói um bocadinho, mas já tá a passar.
397 V3: Não deve estar esgarçado, mas em caso de recaída, besunta-se com uns unguentos.
398 V3: Dá-lhe uma olhadela enquanto vou fritar os cachuchos.
399 V8: Precisa de ajuda, senhor João?
400 V3: Ajudas na cozinha fazem-me confusão à cabeça, mas se ficares quietinha, podes-te
401 sentar à mesa e ir petiscando.
402 V3: Dá-me o teu prato.
403 V8: Mais um bocadinho.
404 V3: Hum? Mais?
405 V8: Obrigado.
406 V3: Bom apetite.
407 V8: Igualmente.
408 V8: Está quente.
409 V3: Está devidamente malandrino.
410 V3: Fancaria. Anda meio mundo a enganar outro meio. Ao estado a que isto chegou.
411 V3: Vagantes são as estrelas das Ursas.
412 V14: O meu noivo também se guiava pelas estrelas.
413 V3: Eu, se não vejo a Polar, fico logo desorientado.
414 V14: Estará atrás de uma nuvem?
415 V3: É provável. Ou então, viajou para um firmamento anterior. Isto já não é céu nem é
416 nada.
417 V3: Sentes na tua vagina, Celestina, a umidade que precede o amor?
418 V14: Cale-se, senhor João. Como é que faz para ler assim o que me vai no coração?
419 V10: Lá estás tu! E o gelado?
420 V3: Está no período de maturação!
421 V8: E os ornamentos?
422 V3: Não precisa. O francês que os ponha quando abastardar. Vai em bandeja de prata
423 lavrada, em tudo digna da ourivesaria judaico-portuguesa. A colher de igual modo
424 argentina e o guardanapo de linho bordado. É tudo. A arte leva consigo esta espécie de
425 rudeza.
426 V10: Falta muito?
427 V3: Está pronto.
428 V10: Eu faço as apresentações. Não te esqueças de tratar o Antoine por Mon Cher
429 Maître e dizes umas palavras.
430 V3: Preferia não o fazer.
431 V10: Tem de ser.
432 V8: E nós?
433 V10: A Celestina leva a bandeja. E tu fazes companhia ao senhor deputado.
434 V8: E o que é que eu lhe digo?
435 V10: É melhor não lhe dizeres nada. Mostra-lhe os dentes, que é o melhor que tu tens e
436 trata-o por sr. doutor. A Celestina pode meter umas colherinhas de gelado na boca do
437 senhor Cônego, que sofre da doença de Parkinson. No fim da recepção não esquecer de

A COMÉDIA DE DEUS

438 devolver os vestidinhos e muito cuidado com as nódoas. Andante, andante. Eu estou
439 cheia de nervos. O gelado é isto?

440 V3: Queres provar?

441 V10: Faço inteira confiança. O artista és tu.

442 V15: Ai vêm os nossos anjos da guarda.

443 V16: (In francese: Lamento que o nosso Primeiro Ministro não tenha vindo, mas hoje, ele
444 teve de inaugurar a morgue mais moderna da Europa. Tem uma capacidade de 20000
445 câmaras frias. Congelação instantânea. Para modernizar a vida, há que modernizar
446 primeiro a morte).

447 V15: Faz tudo parte da mesma rede do frio.

448 V10: O Cônego Saraiva, uma velha amizade, que teve a amabilidade de se deslocar de
449 Braga, infelizmente em precárias condições de saúde, para abençoar a nossa pequena
450 cerimônia.

451 V15 (F.O.U): Quem já abençoou bombas, minha filha, não fará grande sacrifício em
452 abençoar um delicioso gelado.

453 V10: O Dr. Pedro Cruel, talvez o mais brilhante e promissor político da nova geração,
454 muito provavelmente o nosso futuro Primeiro-Ministro.

455 V16: É muito cedo para dar crédito a esses rumores, minha cara. A governação do país
456 está, por ora, em muito boas mãos.

457 Vi: Cala-te, boi!

458 V10: Que vai a ministro não haja dúvidas. O povo é certo. (In Francese Mon Cher
459 Maître, tem perante si o nosso homem dos gelados, Monsieur João de Deus, Jean de
460 Dieu, que terá o prazer de dizer algumas palavras.)

461 V17: achanté

462 V3: (In francese: Tenho muito prazer. Esperava outra pessoa).

463 V3: Minhas senhoras e meus senhores, caro colega: vou ser breve. Poupar-vos-ei o relato
464 atribulado em que, por circunstâncias meramente fortuitas e inesperadas, me tornei
465 geladeiro e, pouco a pouco, me fui devotando ao meu ofício. Sou um homem de paz.
466 Podia, quem sabe, ser um criminoso, um proscrito em permanente rebelião contra uma lei
467 social cega e aberrante. Não sei. Sei que nunca poderia ser político, engrossar o cortejo
468 dessa corja que põe e dispõe do ser humano, guiando-o para um devir cada vez mais
469 favorável à condição de rastejante. És réptil, e em réptil te tornarás, é a lógica que forma
470 incansavelmente a nossa vergonhosa degradação, enquanto indivíduos, enquanto
471 espécie. Contra a trapaça universal, os gelados enregelados, o meu gelado, que leva em
472 si toda a energia calórica do mundo, uma palavra amiga, uma prova de amor. Rigor e
473 fantasia. O último luxo soberano de um homem livre, que teve a suprema ousadia de, no
474 país dos gatos-pingados, exaltar a vida. Não tenho receitas, fórmulas mágicas. Cada
475 gelado que fabrico tem um perfume que lhe é próprio, o seu perfume. Nunca é
476 semelhante ao anterior, nunca será igual ao que lhe sucede. Cada um tem, no entanto,
477 algo para recordar: uma viagem, um passeio, um encontro, um ente querido, a mulher
478 amada. O meu sonho, talvez irrealizável, é fabricar um perfume que concentre em si
479 todos os perfumes. Harmoniosamente chegar-me a Deus, à quintessência dos perfumes.
480 Não atraíçõem nunca os sonhos da vossa infância. Se abirdes os vossos corações,
481 talvez possamos provar o glorioso gelado final.

A COMÉDIA DE DEUS

482 V10: Eu não nasci para odiar. Nasci para amar, para vos amar.
483 V16: Gostei muito. Foi irreverente e oportuno. Temos de nos voltar a ver um dia destes.
484 V3: Temos?
485 V10: Romão, Romão, a Marselhesa!
486 V17: (In francese: Meu senhor, o seu gelado é uma porcaria.)
487 V10: Retrocedam com essa merda! Cavaste a tua própria sepultura!
488 V11: Houve merda?
489 V10: Não te preocupes. O gelado correu mal, mas o francês já cá canta. (in francese: Ele
490 está um pouco enervado por causa do gelado. O meu irmão, Jacques. Toquem as
491 matinas, toquem as matinas dim, dam, dum.)
492 V3: Já vai! Já vai!
493 V3: Só a mim. Estava no melhor dos sonos.
494 V10: Tenho boas notícias, João.
495 V3: Ainda estou meio a dormir.
496 V10: 'Tava preocupada contigo.
497 V3: Não há nada para roubar.
498 V10: Nem três pintelhinhos?
499 V3: Estou a morrer de sede. Queres chá ou não queres nada?
500 V10: Bebo um chazinho.
501 V3: Homem honrado não tem ouvidos.
502 V3: Já tem açúcar.
503 V10: Tem um gosto esquisito.
504 V3: É do gengibre.
505 V10: Caíste no goto do Dr. Cruel. Quer convidar-te para uma caçada ao gato.
506 V3: Prefiro não ir. Não sei caçar gatos.
507 V10: Não és obrigado. Limitas-te a fazer companhia aos caçadores.
508 V3: Não sou grande companhia. Prefiro andar só.
509 V10: O doutor Cruel tem uma quinta em Sintra, onde os gatos vadios fazem toda a
510 espécie de poucas vergonhas. Em vez de mandar por veneno, que é sempre perigoso,
511 aproveita para organizar batidas com os amigos e abatê-los a tiro de carabina. Da última
512 vez, apanharam uma gata que estava a dar à luz.
513 V3: Dar à luz é sempre perigoso, sobretudo na quinta do doutor Cruel. Não gosto de
514 comer gato por lebre.
515 V10: Os gatos podem ter doenças. Não são para comer. Tu achas que o doutor Cruel tem
516 precisão de comer gatos?
517 V3: Essa corja tem estômago para tudo.
518 V10: Não te armes em comunista. Isso foi chão que já deu uvas.
519 V3: Eu?A minha política é o gelado.
520 V10: Toda a gente adorou o teu gelado. Estava de chorar por mais.
521 V3: O que significa que já não vou ser despedido.Assim se faz a história.
522 V10: Toda a gente percebeu que aquilo do francês trazia água no bico. Está de mala
523 aviada. Já o pus com dono.Nunca o invejoso medrou nem quem ao lado dele morou.
524 Havias de ter visto o senhor deputado. Disse-lhe as últimas. Até foi buscar as invasões

A COMÉDIA DE DEUS

525 francesas. E o gajo, nada. Rabinho entre as pernas, deu meia volta, e levou sumiço. Do
526 que eu me livre!

527 V3: Está tudo bem, o que acaba em bem.

528 V10: O melhor está para vir. Estávamos todos a malhar no francês, quando o senhor
529 Cônego se lembrou que uma das suas propriedades é uma antiga taberna, mesmo ao pé
530 da Sé de Braga. Estás-me a seguir?

531 V3: Estou. Com a benção do prelado, transforma-se o inferno no paraíso.

532 V10: Está situada no coração de Braga e é um ver se te avias, graças aos peregrinos.
533 Escusado será dizer que vais ser a alma da sucursal.

534 V3: Sou um homem de paz. Um brinde pelo regresso ao paraíso.

535 V3: E nunca te esqueças, Virgínia, que um dia também tu serás mãe. Amanhã
536 começamos as lições.

537 V18: Senhor João, se isto continua assim, eu vou ter que me despedir.

538 V3: Assim como?

539 V18: Eu não lhe posso corresponder.

540 V3: Não correspondas. Qual é o drama? Há de me dar um grande abalo ao pífaro.

541 V18: O senhor João já é muito velho e eu ainda sou muito nova.

542 V3: Nunca mais ganho juízo. Finalmente alguém me diz a verdade. Juro pela alma da
543 minha mãe que Deus tem, que vou passar o resto dos meus dias a viver em conformidade
544 com a idade que tenho. Obrigado, Virgínia.

545 V18: Senhor João, eu não o quis magoar. A idade não conta.

546 V3: Conta sim, Virgínia. Conta e muito.

547 V18: Não é isso. É que eu nunca estive com um homem, senhor João.

548 V3: Ai não?

549 V18: Não...

550 V3: Bom! Há coisas mais complicadas, uma raiz quadrada, a fissura do átomo, a escalada
551 do Everest...

552 V18: Eu já dei beijinhos, e nas perninhas também. Agora, cá dentro é que nunca.

553 V3: Quando uma jovem apresenta ao nosso exame as partes genitais externas um pouco
554 duras, firmes, brilhantes e de uma cor escarlate, os lábios da vulva muito juntos, as ninfas
555 pequenas e recobertas, o clitóris com um prepúcio curto, as pregas da vagina salientes e
556 próximas entre elas, as cavidades mucosas profundas, o orifício vaginal e a conduta
557 vulvo-uterina muito estreitas, e o hímen no seu estado de integridade, diremos
558 francamente que são patentes os sinais da virgindade física. Meu Deus, meu Deus! Por
559 que não lançais sobre mim línguas de fogo?

560 V19: Quero três sabores: Besame Mucho, Cuor'Ingrato e Paraíso.

561 V3: O Paraíso está esgotado, mas o Vaya con Dios é quase tão bom. Se não gostares,
562 não pagas nada.

563 V19: Mas não tem que se pagar primeiro na caixa?

564 V3: Só nas horas de ponta. E esta não é propriamente uma hora de ponta.

565 V19: Este é o meu preferido.

566 V3: Depende do paladar de cada qual, mas também acho. Daqui ninguém sai enganado.

567 V19: Sabe? Uma vez vi-o em pijama.

568 V3: Em pijama? Não estou a entender.

A COMÉDIA DE DEUS

569 V19: Lá na rua. 'Tava à porta do talho e vi-o a atravessar a rua em pijama.
570 V3: Sim, sim, tenho uma vaga lembrança. Deve ter sido daquela vez em que, por engano,
571 me cortaram a luz.
572 V19: Isso não sei. Ainda era de dia.
573 V3: Não me digas que és...
574 V19: Sou a Joaninha, a filha mais nova do senhor Evaristo do talho.
575 V3: Quem diria! A Joaninha dos olhos verdes.
576 V19: Não são verdes, são castanhos.
577 V3: São verdes a esta luz. Esmeraldinos...
578 V19: Os do senhor são azuis.
579 V3: Já foram, já foram... Agora é só a misericórdia de Deus que lhes concede os últimos
580 reflexos celestes. Que idade tens, Joaninha?
581 V19: Vou fazer quinze. E o senhor?
582 V3: Já dobrei a casa dos cinquenta.
583 V19: É mais velhinho que o meu pai.
584 V3: Sou, não sou?
585 V19: Não me ralo com idades. Também hei de ser velhinha.
586 V3: Daqui até lá não me doa a mim a cabeça.
587 V19: Agora tenho que ir andando. Quanto é?
588 V3: É por conta da casa.
589 V19: Nem pensar, senhor João. Venho preparada. Se o meu pai soubesse, matava-me.
590 Aos fregueses do talho também não se dá uma sede de água.
591 V3: Cada terra com seu uso. Quando quiseres, aparece. Estou sempre por aqui.
592 V19: Fica muito longe das nossas bandas, mas gostava de aparecer.
593 V3: Aparece lá por casa. É só um pulinho...
594 V19: Agora não posso. Combinei ir ao cinema com umas amigas. Só se for à noite.
595 V3: À noite? E o teu pai deixa-te?
596 V19: Esta noite tem um abate com uns amigos. Só volta de manhãzinha e eu e as minhas
597 irmãs ficamos de o ajudar a descarregar a furgoneta e a por carimbos nas reses.
598 V3: Isso não é proibido?
599 V19: É, mas a carne é boa na mesma e, assim, fica-lhe mais barata. O meu pai está
600 sempre a dizer que o que não mata, engorda.
601 V3: Ele lá sabe. Realmente, micróbio a mais micróbio a menos, da terra da verdade
602 ninguém nos livra. Às dez?
603 V19: Por mim, está bem.
604 V3: Então, às dez em ponto. Às dez esperarei por si. É uma canção que não é do teu
605 tempo.
606 V19: Eu cá gosto é de modas antigas.
607 V3: Tanto melhor. De guloseimas, vê-se logo que gostas quando te ris.
608 V19: De nós as três sou a mais gulosa. Estão-me sempre a dar ralhetes.
609 V3: É para teu bem, Joaninha. É para teu bem.
610 V19: Eu sei, mas desde que não se abuse...
611 V3: Toma lá mais este Vaya com Dios para o caminho. Eu fecho os olhos para ninguém
612 ver.

A COMÉDIA DE DEUS

613 V19: É pena não ter provado o Paraíso.
614 V3: Ocasões não te irão faltar. Talvez, quem sabe...
615 V3: Sessenta pacotes.
616 VI: São oito mil e quatrocentos. Obrigado. É para ajudar as crianças que morrem de fome
617 em Moçambique?
618 V3: Temos que ser uns para os outros.
619 VI: Anda por aí muito egoísmo à solta, meu caro senhor. A gente é que finge que não vê.
620 V3: E olhe que estar aí o dia todo agarrada à caixa não dá grande saúde às varizes.
621 VI: A quem o diz, meu bom senhor. Mas o que é que se há de fazer?
622 V19: Trago-lhe uns couratos de porco que assados e passados por manteiga são muito
623 bons ao pequeno-almoço.
624 V3: Obrigado, Joaquina. Estragas-me com mimos.
625 V19: Se calhar gosta mais da parte do pernil.
626 V3: Do pernil? Não, não. Os couratos têm outro sabor.
627 V19: E já os salguei com conta, peso e medida.
628 V3: Amanhã, digo-te de minha justiça.
629 V3: Vou num pé e venho noutro.
630 V19: O senhor João tem aqui um lindo palácio.
631 V3: São as conquistas de Abril.
632 V19: É lindo. É para mim?
633 V3: Veio expressamente do país do sol nascente para o país do sol poente. Quero que o
634 vistas para a cerimônia champanhesa.
635 V19: Que cerimônia é essa?
636 V3: É para te sentires confortável, que a casa não é de cerimônias.
637 V19: 'Tá bem.
638 V3: Na sua grácil curvatura apontam para o céu.
639 V19: Isso é bom?
640 V3: Então não houvera de ser? Andam em busca da santidade. Um bombom?
641 V19: Recheados?
642 V3: Que sei eu?
643 V19: É bom.
644 V3: Não, Joaquina. É bombom. Realmente está de ananases.
645 V19: Sinto uma grande paz.
646 V3: Sentir-te-ás melhor se, em ordem a suavizares a pele, te banhares.
647 V19: Já tomei banho depois de vir do talho.
648 V3: Mas não de leite, Joaquina, mas não de leite. O banho está preparado. Vai, minha
649 filha, enquanto eu te procuro na via láctea.
650 V3: Quem é?
651 V20: É a dona Ester, vizinho.
652 V20: Olhe, desculpe incomodá-lo a esta hora, mas por acaso não tem um pezinho de
653 salsa que me empreste? É que eu quero fazer uns pasteizinhos de bacalhau e sem salsa
654 não têm graça nenhuma. Eu ainda fui ao lugar da São, mas uma freguesa já tinha levado
655 o resto. Ao que isto chegou, é um ver se te avias. Mas isto é um nabo!
656 V3: É o que tenho. A rama migada tem muitas aplicações.

A COMÉDIA DE DEUS

657 V20: Para os pastéis de bacalhau?
658 V3: Posso?
659 V19: Por quem é, senhor João.
660 V3: Vim ver de ti. Receei que te tivesses afogado.
661 V19: É bom. Por mim ficava aqui toda a vida.
662 V3: Não se pode, Joaninha. Não te esqueças que o leite azeda sempre.
663 V19: Faziam-se queijinhos...
664 V3: Tens resposta para tudo. Joaninha avoa, avoa...
665 V3: Que o teu pai vai para Lisboa.
666 V3: Este leitinho não é para deitar fora.
667 V19: Ai não?
668 V3: Não. Dele se poderá fazer um gelado com o teu maravilhoso perfume. O gelado
669 Joaninha.
670 V3: Joaninha avoa, avoa...
671 V3: Que deleites, que deleites. Que deleites...
672 V19: Aí não, senhor João. Está-me a dar vontade de fazer xixi.
673 V3: Faz na banheira. Deixa verter, Joaninha.
674 V19: E não é porco?
675 V3: Porco? É o q.b. amargo e patriótico que nos faltava para atingirmos a perfeição.
676 Derrama sobre a minha cabeça a chuva estelar da tua urina lustral, querida menina.
677 V19: Assustou-me! Deitei só umas gotinhas.
678 V3: Escorreguei.
679 V19: O que é? É o Paraíso?
680 V19: Nunca comi nada tão bom. Quer uma colherinha, senhor João?
681 V3: É todinho para ti.
682 V19: Fiquei toda lambuzada!
683 V3: Roubei-te um niquinho de Paraíso. O que é que tens?
684 V19: Acho que comi demais. Não me estou a sentir bem.
685 V3: Queres um chazinho?
686 V19: Ai que dor de barriga!
687 V3: Vais dar muitos peidinhos, mas não te aflijas, Joaninha, que já passa.
688 V3: Vem sentar-te aqui um bocadinho.
689 V19: Em cima dos ovos? Não se partem?
690 V3: Partem, mas são remédio santo.
691 V19: Não sabia.
692 V3: São virtudes das antigas medicinas. Estás a experimentar melhoras?
693 V19: Parece que estou a chocar pintainhos.
694 V3: É o teu instinto maternal, Joaninha.
695 V19: Estou a por tantos ovinhos.
696 V3: Tu és a galinha-mãe e eu sou o galo pimpão que te vai galar, pintinha.
697 V3: O único que não se partiu.
698 V19: O que é que isso quer dizer?
699 V3: Nada. Podemos estrelá-lo, se quisermos.
700 V19: A dor voltou! Estou toda ganhenta. Posso ir ao quarto de banho?

A COMÉDIA DE DEUS

701 V19: Quer que lhe guarde a caquinha, senhor João?
702 V3: Não. Tudo o que é de mais cheira mal.
703 V19: "Um mover d'olhos, brando e piadoso, sem ver de quê;
704 "um riso brando e honesto, quase forçado;
705 "um doce e humilde gesto, de qualquer alegria duvidoso;
706 "um despejo quieto e vergonhoso;
707 "um repouso gravíssimo e modesto;
708 "uma pura bondade, manifesto indício da alma, limpo e gracioso;
709 "um encolhido ousar; uma brandura;
710 "um medo sem ter culpa;
711 "um ar sereno;
712 "um longo e obediente sofrimento;
713 "esta foi a celeste fermosura da minha Circe,
714 e o mágico veneno que pode transformar meu pensamento."
715 E o mágico veneno que pode transformar meu pensamento.
716 V7: Arreia as calças.
717 V7: Arreia as calças.
718 V3: Preferia não o fazer.
719 V7: Arreia as calças que é melhor para ti.
720 V3: Tens muita garganta com essa merda na mão.
721 V7: Eu não queria sujar as mãos num monte de esterco como tu.
722 V3: Nem uma passa?
723 V7: Este não passa de amanhã.
724 V3: Isso é o que tu julgas.
725 V3: Bons dias.
726 V21: Bom dia.
727 V3: Como é que te chamas?
728 V21: Chamam-me Mimi.
729 V3: Já não há o Paraíso?
730 V21: Paraíso? Nunca ouvi falar. Sou nova na casa.
731 V3: E a dona ainda é a Judite?
732 V21: Que eu saiba é a dona Judite e o senhor Scardanelli. Quantos sabores?
733 V3: O que é que me aconselha?
734 V21: Eu cá não me meto no paladar dos clientes mas a especialidade da casa é o
735 Scardanelli com fios de ovos.
736 V3: Só flor de nata.
737 V21: São 230 escudos. Muito obrigada. Quer em copo ou em cone?
738 V3: Pode ser em cone. Obrigado. Para a próxima provo o das salmonelas. Não quero
739 voltar já para o hospital.
740 V21: Os nossos gelados têm fama de ser os melhores do país. Vêm diretamente de Itália
741 e obedecem rigorosamente às normas de higiene e segurança impostas pela
742 comunidade.
743 V3: Isso quer dizer que fecharam a fábrica de Benfica?

A COMÉDIA DE DEUS

744 V10: Um solene aviso, este indivíduo não volta a pôr os pés nesta casa. É favor
745 abandonar imediatamente esta casa e não quero voltar a encontrá-lo nas redondezas.
746 V3: Sem nota de despedimento?
747 V10: A nota de despedimento foi-lhe enviada em devido tempo. Justa causa.
748 V3: Não recebi nada.
749 V10: Abandono do serviço sem dizer água-vai, comportamento incorreto com o pessoal e
750 com os clientes, abuso de confiança, práticas de mixordeiro altamente nocivas, quer pra a
751 saúde pública quer pra a reputação da casa. Quer que continue? Meu menino, vais com
752 muita sorte se eu não te fizer a cama. Matei a fome a este desgraçado. Vesti-o e calcei-o,
753 dei-lhe do melhor. Quando me apareceu aqui a primeira vez coberto de andrajos, era de
754 fazer partir o coração. Condoí-me, mas não se pode ser boa. A paga foi esta: esgarçou o
755 cu da minha melhor empregada, uma pobre órfã de pai e mãe, acabada de chegar das
756 berças, que se fartou de chorar nos meus braços e hoje, felizmente, está muito bem, na
757 Finlândia, com um engenheiro meu grande amigo, que até abandonou logo a mulher e as
758 filhas.
759 V3: Boa rapariga, a Rosarinho.
760 V10: Meteu-se com uma criança, a coisa deu brado, uma escandaleira, chegou aos
761 ouvidos do pai da menina, que era de gancho, e vai este, fez justiça por suas próprias
762 mãos, chegou-lhe a roupa ao pelo. Abençoado! Só se perderam as que caíram no chão.
763 Se fosse comigo, esganava-te! Abatia-te como se abate um cão raivoso! É um doente, um
764 perverso sexual! Até a comer gelados se baba!
765 V3: Não são vocês que me expulsam, sou eu que vos condeno a ficar.

ADEUS, PAI

1 V: Este ano as minhas férias grandes foram diferentes dos outros anos: pela primeira vez
2 na minha vida estive com o meu pai. Nos outros anos vou sempre para Sintra, com a
3 minha mãe e a minha avó. Ficamos numa casa grande e antiga, que era do meu avô, e
4 passamos lá o Verão todo. Mas este ano foi diferente: aquilo com que eu sempre sonhei
5 aconteceu: passei as férias com o meu pai. Eu nunca tinha estado com o meu pai: em
6 nossa casa nunca o vejo porque chega sempre tarde, quando eu já estou a dormir. Passa
7 a vida em reuniões e em viagens, ou agarrado ao computador e ao telemóvel, nunca tem
8 tempo para estar comigo. Todas as noites fico no quarto à espera que ele venha ter
9 comigo, mas o meu pai nunca entrou no meu quarto. Nunca quis saber de mim. Mas
10 nestas férias, uma noite, o meu pai chegou cedo a casa, mudou de roupas, pegou no
11 saco antigo das viagens dele, entrou no meu quarto, sentou-se na minha cama e disse-
12 me.

13 V: Filipe, este ano vamos passar as férias juntos! Os dois sozinhos!

14 V: Eu fiquei tão espantado e tão contente que não disse nada.

15 V: Queres ou não?

16 V: Quero... Vamos de avião?

17 V: Vamos... Vou-te mostrar o sítio mais bonito que eu já conheci!

18 V: Foi a primeira vez que eu andei de avião, e não tive medo nenhum. Voámos por cima
19 das nuvens, como se fôssemos a atravessar um mar de algodão. O sítio que o meu pai
20 me queria mostrar era o arquipélago dos Açores. Só mais tarde é que eu me lembrei que
21 já tinha ouvido a minha mãe uma vez falar dessas ilhas. O meu pai dormiu durante a
22 viagem toda. Parecia muito cansado. Seria que ele ia passar as férias a dormir?

23 V: Senhores passageiros, iniciamos agora a nossa descida. Por favor apertem os vossos
24 cintos de segurança.

25 V: Queres-me dar a mão para a aterragem?

26 V: Eu estava no meio das nuvens, pela primeira vez de mão dada com o meu pai. Pensei
27 se não seria melhor beliscar-me, para ter a certeza de que não estava a sonhar. Quando
28 chegámos aos Açores, a primeira coisa que o meu pai fez foi ir comprar jornais. Na
29 papelaria pedi-lhe que me comprasse uma caixa de lápis de cor e um bloco pra eu
30 desenhar.

31 V: Porque é que não trouxeste lápis e papel contigo?

32 V: Porque não sabia que me ia apetecer desenhar...

33 V: E quando é que soubeste?

34 V: Quando te vi comprar os jornais!

35 O taxista era um africano muito alto e com os olhos muito doces. Quando ele olhava pra a
36 gente, nós sentíamos que ele nos estava a abraçar.

37 V: Gostavas mais de ter ido para Sintra?

38 V: Não...

39 V: Não vais ter saudades da tua mãe e da tua avó?

40 V: Porquê? Passo o ano todo sozinho com elas!

41 Ficámos na casa duma senhora que se chamava D. Paula e que andava sempre com os
42 bolsos do avental cheios de pintainhos... A D. Paula coxeava um bocadinho e de vez em
43 quando, quando agarrava nos óculos para fazer perguntas, lembrava-me a minha
44 professora. A casa era mais pequena que a nossa e mais pobre. Era uma casa simples e

ADEUS, PAI

45 acolhedora com poucos móveis, mas todos bonitos. Numa das paredes havia um quadro
46 com a cara de um marinheiro...

47 V: É o meu pai. Era marinheiro e republicano. Morreu na guerra de Espanha... Quando o
48 meu pai morreu eu tinha três anos. Não me lembro dele, nem de ter estado ao colo dele,
49 nem de ele me abraçar ou contar histórias. Há 60 anos que olho para este quadro e
50 penso como seria a voz do meu pai e o cheiro dele. Tu conheces o cheiro do teu pai?
51 Queres um pintainho?

52 V: Obrigado, D. Paula. Nós gostamos muito da casa e vamo-nos instalar já. Vá, Filipe,
53 anda escolher o teu quarto.

54 V: Gostas desta casa? Não te apetece conversar?

55 V: O que a D. Paula contou do pai dela é triste...

56 V: O quê? Ela não poder lembrar-se do pai?

57 V: Não, isso não, se ela era pequenina quando ele morreu, não se pode lembrar dele...

58 V: Então o que é tu achas triste? Ele nunca lhe ter contado histórias?

59 V: O teu pai não te contava histórias quando tu eras pequenino?

60 V: Contava...

61 V: Eram bonitas?

62 V: Eram... O meu pai gostava muito de contar histórias, e de ouvir também... Dizia que a
63 vida sem contadores de histórias seria insuportável.

64 V: A minha professora diz que nós quando contamos uma história, estamos a dizer quem
65 somos e do que gostamos... Porque é que quiseste vir para aqui comigo?

66 V: Porque nunca tínhamos estado juntos...

67 V: Isso sei eu! Mas porque é que de repente quiseste estar?

68 V: Porque de repente descobri que tenho um filho de 13 anos que não conheço, que não
69 me conhece, e que se calhar precisa de mim... Não precisa? Filipe, eu nunca te contei
70 histórias, porque não sei contá-las.

71 V: Toda a gente sabe contar histórias...

72 V: Há muitas coisas que eu nunca fiz contigo, mas nestas férias vais-me ter junto de ti
73 todos os dias
74 e todas as noites. Valeu? O que é que queres ir fazer amanhã?

75 V: Sei lá...

76 V: Queres ir à pesca?

77 V: Tá bem...

78 V: Sabes pescar?

79 V: Não...

80 V: Não faz mal, eu ensino-te! O que é que estás a ler? Gostas de ler? E de escrever
81 também?

82 V: Às vezes...

83 V: Não tens um diário?

84 V: Não...

85 V: Eu na tua idade tinha um, onde escrevia todas as coisas que me aconteciam...
86 Comecei a escrevê-lo quando o meu pai morreu... Bom... Até amanhã...

87 V: Até amanhã.

88 V: Dorme bem. Estás contente de estar aqui comigo?

ADEUS, PAI

89 V: Estava contente por estar pela primeira vez com o meu pai, mas sentia que ele não
90 estava tão feliz como parecia e achava muito estranho estar ali com ele, naquela casa e
91 naquela ilha, os dois sozinhos um com o outro...

92 V: Anzol e isco, faz favor. Dá aí o anzol. Puxa ali. Isso. Vá, vai puxando devagarinho,
93 devagarinho, que isto faz-se devagarinho. Isso, exactamente. Já está.

94 V: Pai!

95 V: Ainda bem que agarraste a cana.

96 V: Não tens muita febre... Toma, bebe.

97 V: Pô! Tá a ferver! É amargo!

98 V: Assim é que faz bem. Queres que eu traga as tuas revistas?

99 V: Dói-me muito a cabeça...

100 V: O melhor é tentares dormir. Se quiseses fazer xixi fazes aqui. Não vás à casa de
101 banho, para não apanhares frio. Achas que vais fazer cocó? Então não precisas de papel
102 higiénico. Queres mais alguma coisa?

103 V: O que é que tu vais fazer?

104 V: Vou dar uma volta... Não tenhas medo que eu não me perco.

105 V: Fecha aí um bocado as cortinas, se faz favor...

106 V: Já tinhas pescado? Foi por minha causa que foste pescar? Não precisas de fazer
107 coisas que não sabes só para me agradares.

108 A primeira vez que eu vi a Joana, ela estava de costas, no meio da sala, a tocar violino:
109 parecia uma aparição. Fiquei tão deslumbrado que me esqueci do meu pai e percebi o
110 que quer dizer amor à primeira vista.

111 V: Quem és tu?

112 V: Sou o Filipe...

113 V: Eu sou o Pedro...

114 V: Quantos anos tens?

115 V: Treze...

116 V: Eu já tenho 14.

117 V: Quanto é que tu calças?

118 V: 37.

119 V: Eu calço 42.

120 V: Tens namorada?

121 V: Não...

122 V: Nunca tiveste? Então... nunca mexeste numa gaja?!

123 V: Não...

124 V: Nem nunca deste um beijo? Vou ter que te ensinar tudo.

125 V: Estás cá de férias com a tua família?

126 V: Estou sozinho com o meu pai. E vocês?

127 V: Estamos sozinhos sem o nosso pai!

128 V: Morreu?

129 V: Não... Há dois anos foi trabalhar para a América... Nunca mais voltou e agora quer
130 divorciar-se da nossa mãe.

131 V: Porquê?

132 V: Porque conheceu outra gaja!

ADEUS, PAI

- 133 V: O nosso pai apaixonou-se por uma americana, e quer casar com ela...
- 134 V: E o que é que vocês vão fazer?
- 135 V: Nós vamos buscá-lo!
- 136 V: Vocês vão para a América?
- 137 V: Vamos.
- 138 V: Se o teu pai se fosse embora tu não ias buscá-lo?
- 139 V: Não sei.
- 140 Joana, custa muito a gente viver sem pai?
- 141 V: Custa bastante, se ele se foi embora e não quer saber de nós.
- 142 V: E quando a gente vive com ele e ele não nos liga?
- 143 V: Não sei, Filipe, mas isso se calhar ainda é pior...
- 144 V: Porque é que a gente não se habitua a viver sem pai? Se ele morrer a gente tem que se habituar, não é?!
- 145 V: É... Se ele morrer a gente tem que se habituar...
- 146 V: Eu estava a conversar com a Joana acerca do meu pai, mas o que me apetecia era pedir-lhe: "Joana, agora que eu te conheci não te vás embora".
- 147 V: O que é que tu estás a desenhar?
- 148 V: O meu pai...
- 149 V: O teu pai? A fazer o quê?
- 150 V: É o meu pai em bebé, com a mãe dele a mudar-lhe as fraldas...
- 151 V: E esse homem fardado que está a olhar para o bebé quem é?
- 152 V: É um marinheiro... É o pai do meu pai, que está a ralar com ele.
- 153 V: A ralar porquê?
- 154 V: O pai do meu pai era marinheiro como o teu e quando vinha do mar ralava com o meu pai, porque não gostava dele e dizia que o meu pai não era filho dele...
- 155 V: Oh, Filipe! Que disparate é esse?!
- 156 V: O pai do Sr. Dr. também era marinheiro?
- 157 V: Não, D. Paula, o meu pai era professor do liceu, não sabia nadar e tinha horror a andar de barco!
- 158 V: Porque é que tu fazes estas coisas ao teu pai?
- 159 V: A D. Paula não nos conhecia nem sabia nada da nossa vida, por isso não percebia que o que eu estava a fazer, era acertar contas com o meu pai.
- 160 V: Eu não posso mudar o passado, Filipe... Tenho muita pena, mas não posso. Gostava que estas férias te ajudassem a esquecer-lo... Eu sei que tu sofreste muito por eu nunca ter tempo para estar contigo, mas agora estamos aqui os dois juntos e podíamos fazer tudo o que nunca fizemos...
- 161 V: Porque é que nunca tiveste tempo para estar comigo?
- 162 V: Porque o meu trabalho e o meu sucesso... eram mais importantes do que tu. E porque tinha medo de ficar preso a ti...
- 163 V: Nunca jogaste à bola comigo... nunca entraste no meu quarto, nem quando eu estive doente... nunca quiseste saber da minha escola... nunca me perguntaste se eu já tinha namorada...
- 164 V: Já tens namorada?
- 165 V: Pai, tu não querias que eu nascesse? Querias ou não?

ADEUS, PAI

177 V: Não, Filipe, não queria... Eu sempre disse à tua mãe que não queria ter filhos!
178 V: Porquê?
179 V: Porque sempre pensei que os filhos nos prendem, tornam-nos dependentes deles, não
180 nos deixam fazer a vida que nós queremos!
181 V: Então porque é que eu nasci?
182 V: Porque a tua mãe quis. Filipe, eu gosto muito de ti.
183 V: Porque é que nós viemos para aqui?
184 V: Porque eu tenho muito pouco tempo de vida.
185 V: Estás doente?
186 V: Sim.
187 V: Tens sida?
188 V: Não... Tenho um cancro nos pulmões...
189 V: E não tem cura?
190 V: Não... Foi descoberto tarde demais.
191 V: Quando é que vais morrer?
192 V: Dentro de poucos meses...
193 V: Uma vez ouvi a mãe dizer à avó que tu tinhas a mania de que havias de morrer nos
194 Açores... Foi por isso que viemos para aqui?
195 V: Foi... Quando eu conheci estas ilhas, ainda tu não eras nascido, escrevi à tua mãe e
196 disse-lhe que quando fosse velho gostava de vir morrer aqui.
197 V: Quando as férias acabarem volto sozinho para casa?
198 V: Voltas...
199 V: Dentro do meu peito doía-me como se estivessem a espetar-me um ferro. Mas como
200 não queria que o meu pai me visse chorar, engoli as lágrimas e não disse mais nada.
201 Os bois vão ser mortos agora?
202 V: Não, só amanhã. Hoje são apresentados às pessoas que os vão comer, para verem
203 como estão gordos.
204 V: E o Espírito Santo acha bem que matem estes bois?
205 V: Pelos vistos, acha.
206 V: Alguma vez viste matá-los?
207 V: Vi. Dão-lhes facadas na cabeça, depois abrem-lhes o peito e deixam escorrer o sangue
208 para uns alguidares.
209 V: Que horror...
210 V: É assim. Vamos lanchar?
211 V: Quando eu andei na guerra em Angola, fartei-me de matar pretos! Velhos, novos,
212 homens, mulheres, tudo o que me aparecia à frente. Um dia, já eu tinha morto mais de 20
213 pretos, quando de repente... Bum!!! Pus o pé em cima de uma mina e voei a mais de 20
214 metros de altura! Quando caí já não trazia pernas e estava quase morto. E sabem quem é
215 que me levou às costas, durante dois dias e duas noites, pelo meio do mato? Um preto!
216 Sim, senhor, um preto!!! Eu todo satisfeito por andar a matar pretos e um deles é que me
217 veio salvar a vida! Dois dias e duas noites, à chuva, comigo às costas, até ao
218 acampamento! Um preto!... Grande sacana. Sabem o que é que ele me disse quando eu
219 lhe agradeçi? "Não me agradeças nada porque a culpa e a tristeza que vais sentir pelo

ADEUS, PAI

220 resto da tua vida ainda hão-de ser piores do que se tivesses morrido!" E vocês, pagam
221 uma cerveja cá ao Rodinhas?
222 V: Pagamos!
223 Pai, tu também mataste pretos em África?
224 V: Também...
225 V: Com uma metralhadora?
226 V: Sim...
227 V: Não te custou matá-los?
228 V: Custou, Filipe, custou muito... Se não fosse para defender a minha vida nunca teria
229 matado ninguém.
230 V: Sofreste muito em África?
231 V: Um bocadinho... Vi morrer alguns amigos meus... Outros ficaram como o Rodinhas.
232 V: Foi a guerra que te mudou?
233 V: Porque é que perguntas isso?
234 V: Por causa das tuas fotos antigas: antes usavas cabelo comprido, nunca punhas
235 gravata, andavas sempre com amigos e amigas, abraçavas muito a mãe...
236 V: Não foi só a guerra... Quando a guerra acabou houve uma grande festa no nosso país,
237 e com a alegria muita gente sonhou que a sua vida e o mundo e as outras pessoas
238 podiam mudar. Mas quando a festa acabou percebemos que nada disso muda e nunca
239 mudará, que o mundo é hoje o que foi ontem e o que será amanhã. Quem muda somos
240 nós, Filipe, quando crescemos e deixamos de sonhar.
241 V: Tu deixaste de sonhar? Eu também gosto muito de ti, pai.
242 Ao conhecer melhor o meu pai e a vida dele, eu compreendia melhor a minha própria vida
243 e o mundo à minha volta. E quando nós compreendemos as coisas podemos acabar por
244 aceitá-las.
245 V: Do you like the Portuguese people?
246 V: Oh yes. It's a wonderful people, very kind...
247 V: I like very much the American women...
248 V: Oh yeah?! Why?
249 V: Because they are special!
250 V: Tens namorado?
251 V: Não...
252 V: Nunca nenhum rapaz pediu para namorares com ele?
253 V: Já, mas eu não quis.
254 V: Porque é que não quiseste?
255 V: Porque não gostei deles.
256 V: Eram mais novos que tu?
257 V: Alguns eram, outros não.
258 V: Nunca imaginei que um dia ia ver o nascer do sol contigo...
259 V: Pai, que idade tinhas quando o teu pai morreu?
260 V: Tinha a tua idade...
261 V: Como é que ele morreu?
262 V: Matou-se...
263 V: Porquê?

ADEUS, PAI

264 V: Porque se desgostou da vida...
265 V: Sentiste muito a falta dele?
266 V: Senti... O meu pai era um homem muito bom, tinha muita paciência pra mim. Éramos
267 muito amigos...
268 V: Se ele gostava tanto de ti, como é que foi capaz de te deixar?
269 V: Eu nunca soube porque é que o meu pai se matou, e minha mãe nunca me quis falar
270 disso, mas ele deve ter sofrido muito... As pessoas quando se matam é porque sofrem
271 muito.
272 V: Tu e a avó ficaram pobres?
273 V: Ficámos... porque é que perguntas isso?
274 V: Casaste com a mãe para seres rico?
275 V: Não, Filipe, quando casei com a tua mãe já era advogado!
276 V: No escritório do pai dela...
277 V: Quem é que te contou?
278 V: Sempre ouvi a avó Mariana dizer à mãe que tu casaste com ela para ficares com o
279 escritório do avô...
280 V: A tua avó Mariana nunca gostou muito de mim...
281 V: Porque é que casaste com a mãe?
282 V: A tua mãe engravidou e o teu avô ficou furioso quando soube. Eu era um simples
283 estagiário no escritório dele... Exigiu que a tua mãe não tivesse o filho, mas ela quis ter-
284 te... Então o teu avô obrigou-nos a casar... e fez-me sócio dele.
285 V: Podias não ter casado, não podias?
286 V: Podia...
287 V: E se não casasses eu se calhar não tinha nascido...
288 Pai, tens pena de morrer?
289 V: Tenho...
290 V: Por me deixares a mim ou por deixares o teu escritório e o teu sucesso?
291 V: Por te deixar a ti, Filipe.
292 V: Ei! Ei, vocês aí! Vocês não podem tomar banho nus!
293 V: Desculpe lá, mas é que a gente não sabia...
294 V: Isto aqui não é a França! Em França é que as pessoas tomam banho nuas! Aqui não! E
295 se passasse por aqui uma senhora ou uma menina, e vos visse nessa figura? Acham
296 bem? Acham?
297 V: Mas a gente pensou que a esta hora não passava aqui ninguém...
298 V: Ah pensaram! Mas pensaram mal, porque não contaram comigo... E se eu levasse a
299 vossa roupita? Hã? Como é que vocês saíam daí?
300 V: Mas o que é que você quer?! Quer que eu vá aí fora falar consigo, é?!301 V: Isso é que eu gostava de ver!
302 V: Você é parvo ou faz-se?
303 V: Ingratos... Um dia hão-de sentir a minha falta... Quando eu já cá não tiver para olhar
304 por vocês, vão arrepender-se... E tu, meu menino, deixa estar que não perdes pela
305 demora! Ingratos... cambada de ingratos...
306 V: Tu nasceste em África?
307 V: Nasci...

ADEUS, PAI

- 308 V: E o que é que tu fazias em África?
309 V: Amansava os elefantes.
310 V: Os grandes?!
- 311 V: Os grandes e os pequenos.
312 V: Como é que fazias?
313 V: Conversava com eles, dava-lhes banho, passeava-os, jogávamos às escondidas, e à
314 noite contava-lhes histórias.
315 V: Verdade?
316 V: Verdade!
317 V: Nunca te pisaram?
318 V: Não. Os elefantes são muito cuidadosos com as pessoas de quem gostam.
319 V: Tens saudades deles?
320 V: Tenho.
321 V: Porque é que não voltas pra lá?
322 V: Porque em África há muita guerra e muita fome. E os elefantes estão todos a morrer.
323 V: As gajas são como nós, pá: só pensam no sexo! Se calhar até pensam mais que nós!
324 Querem todas o que a gente quer: tourada! Conhecês a Paula da Farmácia? Nunca te
325 convidou para ires pesar-te lá dentro quando o pai dela não está? Pois, tu ainda és um
326 puto... À malta como eu a gaja leva-nos lá para dentro para nos pesar e depois é uma
327 grande tourada.
328 V: Porquê?
329 V: Porque a balança é a marquesa!
330 V: O que é que ela faz?
331 V: Tudo! Vale tudo! Só não podemos é estragar-lhe a virgindade, de resto é o que a malta
332 quiser!
333 V: Pedro... achas que a tua irmã também é como as outras?
334 V: Ai não que não é! Eu é que ainda não consegui apanhá-la, mas aposto contigo que ela
335 e o professor dela não tocam só violino!
336 V: Que idade tem o professor dela?
337 V: Sei lá! Para aí a idade do teu pai! As gajas novas às vezes preferem os homens mais
338 velhos... Têm a mania que eles têm mais experiência que nós! Mais uma cerveja se faz
339 favor!
340 V: Estás muito calado. É por causa da Joana?
341 V: É...
342 V: Estás apaixonado por ela?
343 V: Acho que sim...
344 V: Há quanto tempo?
345 V: Desde que a vi...
346 V: E ela sabe?
347 V: Não...!
348 V: E não pensas dizer-lhe?
349 V: Não sei... O que é que a gente faz quando gostamos de uma mulher?
350 V: Dizemos...ou mostramos...
351 V: Mostramos como?

ADEUS, PAI

352 V: Andando de volta dela, dando-lhe atenção, oferecendo-lhe prendas, envolvendo-a em
353 carinho e em ternura, interessando-nos pela vida dela, pela família dela... O irmão sabe
354 que tu estás apaixonado por ela?
355 V: Já percebeu... Quando me ensinou a masturbação disse-me para pensar na irmã dele!
356 V: Tu masturbas-te?
357 V: Não. Mas digo ao Pedro que sim, que é pra ele não me chatear!
358 V: O que é que o Pedro te ensinou mais?
359 V: Tudo!...
360 V: Tudo?!...
361 V: Sim, tudo! Pai.
362 V: Que é?
363 V: E se eu fosse para a América com eles?
364 V: Deixavas a tua mãe?
365 V: Não... ia com eles até à América, arranjava lá emprego, casava com a Joana, depois
366 vinha buscar a mãe. Olha que na América ganha-se muito dinheiro!
367 V: Não me parece mal... mas acho que deves pensar melhor. É uma decisão grave...
368 V: Porquê?
369 V: Porque é sempre perigoso deixarmos as pessoas que amamos. Podemos perdê-las.
370 V: Mas assim vou perder a Joana...
371 V: É uma escolha que tens de fazer.
372 V: Temos sempre de escolher?
373 V: Uma das coisas mais amargas da nossa vida, são as escolhas que temos de fazer...
374 V: Às vezes dá medo a gente crescer...
375 V: E onde é que vai o menino a estas horas?
376 V: A lado nenhum...
377 V: A lado nenhum?
378 V: Então e o seu paizinho sabe onde é que vai o menino a estas horas, sabe? Sabe?
379 Então vamos lá a perguntar ao seu paizinho? Onde é que vai o menino a estas horas?
380 V: A lado nenhum! Largue-me!
381 V: Vamos lá perguntar ao seu paizinho. Filipe! Filipe! Filipe, anda cá. Filipe! Ingrato.
382 Cambada de ingratos.
383 V: Vais mesmo para a América?
384 V: Vou...
385 V: Posso ir contigo?
386 V: Podes... e o teu pai?
387 V: O meu pai não é tudo para mim!
388 V: O teu pai vai morrer em breve... Porque é que queres ir comigo para a América?
389 V: Porque gosto de ti.
390 V: Eu também gosto de ti, Filipe, mas ainda é cedo para deixares a tua família.
391 V: Tu és mais importante que a minha família.
392 V: Quando fores mais crescido, se ainda gostares de mim, vais ter comigo...
393 V: Tu arranjas um namorado antes de eu crescer.
394 V: Não. Prometo-te que não.
395 V: Toma, para te lembrares da tua promessa.

ADEUS, PAI

396 V: Saíste ontem?
397 V: Saí...
398 V: Foste ter com a Joana?
399 V: Fui...
400 V: E disseste-lhe que estás apaixonado por ela?
401 V: Não.
402 V: Nem sequer a beijaste?
403 V: Não.
404 V: Porque é que tu e a mãe só fazem amor quando saem à noite ou ao domingo de
405 manhã?
406 V: O quê?! Como é que tu sabes isso?!
407 V: Porque estive muitas vezes à porta do vosso quarto a ouvir tu e a mãe a fazerem amor.
408 V: Levantavas-te e ias ao nosso quarto?
409 V: Só até à porta...
410 V: Nunca entraste?
411 V: Não... Tive sempre medo de ver...
412 V: Porquê?
413 V: As primeiras vezes, como não sabia o que era, julgava que tu estavas a fazer mal à
414 mãe. Depois, quando já sabia o que vocês estavam a fazer, tive medo de ver...
415 V: Fazem favor...
416 V: O que é que tu queres?
417 V: Um gin tónico...
418 V: Um gin tónico?! Tu costumavas beber gin tónico?
419 V: Não... Era a brincar. Quero uma coca-cola.
420 V: Uma coca-cola, uma bica e uma água com gás, se faz favor. Queres um jornal?
421 V: Não... Não te preocupes comigo, podes ler à vontade que eu não me chateio.
422 V: Tu alguma vez falaste com a mãe sobre as tuas idas ao nosso quarto?
423 V: Estás maluco?! Isso não são conversas pra ter com a mãe!
424 V: Pois não...
425 V: Não falei com a mãe, mas falei com a avó Mariana...
426 V: Falaste com a avó Mariana?!
427 V: Sim. Com quem querias que falasse? Com os vizinhos?
428 V: Não... não queria que falasses com os vizinhos...
429 V: E o que é que ela te disse?
430 V: Se eu voltasse a ouvir tu e a mãe na cama ia fazer-vos companhia no inferno!
431 V: Tinha de ser!
432 V: Com licença...
433 V: Fizeste amor com outras mulheres, para além da mãe?
434 V: Fiz...
435 V: São todas iguais?
436 V: Iguais como?
437 V: A fazer amor. São todas iguais?
438 V: São... Quer dizer, não são... Sei lá! Não sei...
439 V: Não sabes?!

ADEUS, PAI

440 V: Que raio de conversa!
441 V: Com quem é que tu queres que eu fale disto? Com a avó Mariana?
442 V: Não, não quero que fales com a avó Mariana... Quero que fales comigo...
443 V: Então diz-me lá se as mulheres são todas iguais a fazer amor ou não!
444 V: Sim... são iguais... Basicamente as mulheres e os homens são todos iguais... Como os
445 bichos, como os cães, os gatos... Agora há diferenças... As pessoas são todas diferentes
446 umas das outras... Há umas mais interessantes... mais interessadas... mais mexidas...
447 mais... Porra! Não sei! Sei lá! Não sei, pronto! Quando cresceres logo vês!
448 V: Com que idade fizeste amor pela primeira vez?
449 V: Com dezasseis anos...
450 V: Só?! Não se pode fazer amor antes?
451 V: Pode, claro que pode...
452 V: Então porque é que não fizeste?
453 V: Não fiz porque não calhou! Que raio de conversa!
454 V: Não gostas de falar de mulheres?
455 V: Gosto...
456 V: O que é que achas da Joana?
457 V: É engraçada...
458 V: Achas que posso convidá-la para fazer amor comigo?
459 V: Não sei... quer dizer... talvez seja melhor...
460 V: O quê?...
461 V: Talvez seja melhor não convidares...
462 V: É muito velha para mim?
463 V: É...
464 V: Está bem... eu não a convido.
465 Coitado do meu pai. Ficou tão aflito com as minhas perguntas, que nem percebeu que
466 aquele foi um dos dias mais bonitos das nossas férias. Finalmente eu podia falar com ele.
467 De homem para homem, do tema preferido de todos os homens, as mulheres.
468 V: Estás a ver, branco? O teu pai casou com a Joana! E tu? Não queres casar comigo?
469 Hã? Não queres? Apanha o branco, apanha! Apanha o branco que ele vai casar comigo,
470 apanha! Apanha o branco! Apanha o branco que ele vai casar comigo, apanha! Apanha o
471 branco que ele vai casar comigo, apanha! Apanha! Apanha o branco que ele vai casar
472 comigo! Apanha o branco que ele vai casar comigo! Apanha!
473 V: Não devias ter deixado a tua mãe! A culpa é tua! Nunca devemos deixar a nossa mãe!
474 V: Mãe... Mãe... Mãe...
475 V: Acorda Filipe! Pronto filho, acorda! Acorda filho! Já passou, já passou... Pronto...
476 pronto, foi um sonho...
477 V: Eu sabia que tinha sido um sonho mau, mas a dor no meu peito era muito grande: nos
478 sonhos é mais difícil nós fugirmos das coisas que nos fazem sofrer, porque elas estão
479 dentro de nós, na nossa cabeça.
480 V: Vá, sossega, que eu vou buscar água. Filipe, tens uma visita.
481 V: Posso entrar?
482 V: Podes!...
483 V: Como é que te sentes?

ADEUS, PAI

484 V: Bem...

485 V: Ainda tens febre?

486 V: Acho que sim...

487 V: Quem é que te disse que eu estava doente?

488 V: O teu pai...

489 V: O meu pai?!

490 V: Sim...

491 V: Vais-te embora amanhã?

492 V: Vou... Filipe... Eu gosto muito de ti e nunca me vou esquecer de ti.

493 V: Foi o meu primeiro beijo de amor... Até ficar escuro não abri mais os olhos nem mexi a

494 boca para não deixar fugir aquele gosto perfumado e quente. No dia em que a Joana e o

495 Pedro partiram eu percebi que as férias tinham chegado ao fim e que a seguir era eu

496 quem tinha de partir.

497 V: Tens saudades da tua mãe e da tua avó?

498 V: Não...

499 V: Custa-te muito aturá-las?

500 V: Às vezes...

501 V: O abominável império das mulheres! Gostaste destas férias? Acertaste as tuas contas

502 comigo? Não estejas triste. Vais-te lembrar sempre de mim e destas férias! Uma prenda

503 pra ti. Gostava que a primeira coisa que escrevesse nesse Diário fosse uma história

504 contada por mim. Queres? Então vá, vem sentar-te aqui...

505 V: No teu colo?

506 V: A música que eu estou sempre a ouvir é de um homem que se chamou Bach. Era um

507 grande compositor, um magnífico organista, e, sobretudo, um homem muito bom e muito

508 amigo de toda a gente: da mulher, dos filhos e de todos os outros homens. Um dia fez

509 uma grande viagem e quando regressou a casa viu que a mulher e dois dos seus filhos

510 tinham morrido. Foi ao cemitério, rezou por eles, e quando voltou a casa escreveu no seu

511 diário: "Deus meu, faz com que eu não perca a alegria que há em mim."

512 V: O meu pai não me quis levar ao aeroporto. Disse-me que partir num táxi não é a

513 mesma coisa do que partir num avião. Quando uma pessoa entra num táxi nunca

514 ninguém lhe diz adeus para sempre.

515 De repente, o meu pai pôs-se a dançar. Quis que a última imagem que eu guardasse

516 dele, fosse uma imagem de alegria e de amor por mim. Quando cheguei a Lisboa tinha o

517 cheiro do meu pai agarrado à roupa. Nunca me esquecerei dele.

518 V: Já acabaste a tua composição, Filipe?

519 V: Já, soutôra...

520 V: Podes deixá-la aqui em cima da secretária... Que é que se passa? "Adeus, pai"?... O

521 teu pai foi-se embora, Filipe?

522 V: Não, soutôra...

523 V: Então foste tu que o deixaste?

524 V: Não, soutôra... O meu pai morreu...

525 V: O quê?!

526 V: Filipe!... Filipe!...

527 V: Onde vai o meu menino a estas horas? Hã?!

ADEUS, PAI

528 V: A lado nenhum! Vou para casa, deixe-me ir para casa.
529 V: E quem autorizou o menino a ir para casa?
530 V: Largue-me! Largue-me!
531 V: Filipe! Filipe! Anda cá, Filipe! Filipe, anda cá! Ingratos!...
532 V: Olá, Filipe...
533 V: Olá.
534 V: As tuas revistas ainda não chegaram.
535 V: Eu queria comprar este diário.
536 V: E para ti ou é para oferecer?
537 V: É pra mim.
538 V: Então ofereço-to eu.
539 V: Muito obrigado.
540 V: Olá.
541 V: Olá...
542 V: Queres ir dar uma volta?
543 V: Não...
544 V: O que é que tens? Chatearam-te na escola?
545 V: Não...
546 V: Os meus pais assinam hoje o divórcio...
547 V: O teu pai está cá?
548 V: Não... É o advogado dele quem assina.
549 V: E eu e a Joana vamos passar as férias de Natal com ele! Já descobri com quem é que
550 a minha irmã namora!
551 V: Com quem?...
552 V: Com o Bruno do 5º andar! Vi os dois no jardim de mãos dadas, aos beijos e abraços...
553 Apalpou-lhe as mamas e meteu-lhe as mãos debaixo da saia... Mais uns tempitos e lá se
554 vai a virgindade da minha mana!
555 V: O que é?
556 V: O Pedro está?
557 V: Não. Deve estar lá em baixo a andar de bicicleta. Tu é que és o Filipe?
558 V: Sou...
559 V: Queres deixar algum recado para o meu irmão?
560 V: Não.
561 V: Desculpa lá, é que tou a meio de uma aula de violino. Adeus.
562 V: A Maria Helena já veio de Londres. Trouxe uns fatos lindos. Um pouco espalhafatosos
563 para meu gosto.
564 V: Devias ir lá fazer compras. Sempre esparecias.
565 V: Não preciso de esparecer, mãe.
566 V: Precisas sim, sair daqui, passear, fazer compras, conhecer pessoas interessantes. Era
567 o que eu fazia quando o teu pai ia para o estrangeiro. Estás muito calado...
568 V: Correu bem o dia na escola?
569 V: Correu...
570 V: O que é que fizeste?
571 V: O mesmo que ontem...

ADEUS, PAI

572 V: Não fizeste hoje nada de novo?
573 V: Fiz uma composição...
574 V: Sobre o quê?
575 V: As últimas férias...
576 V: O que contaste? Falaste do nosso passeio a Sintra, e do trambolhão da avó Mariana?
577 V: E da maneira como vocês riram de mim, e não me ajudaram?
578 V: Dá licença, minha senhora?
579 V: Sim.
580 V: O motorista do Sr. Doutor veio trazer as compras. A senhora quer alguma coisa dele?
581 V: Quero, sim. Pede-lhe que venha cá.
582 V: Filipe, sabes porque é que a tua professora quer falar comigo?
583 V: Não...
584 V: Telefonou esta tarde e pediu que eu passasse amanhã sem falta pela escola.
585 V: Fizeste alguma asneira?
586 V: Boa tarde, minha senhora. Senhora dona Mariana...
587 V: Olá...
588 V: Boa tarde, menino Filipe.
589 V: Boa tarde.
590 V: Sr. Amadeu. Amanhã à tarde preciso que me venha buscar para irmos à escola do
591 menino Filipe.
592 V: A que horas, minha senhora?
593 V: Por volta das três. Pode ser?
594 V: Pode sim, minha senhora, o Sr. Doutor já me disse que amanhã não precisa de mim
595 durante o dia...
596 V: E afinal no domingo sempre quer levar o menino Filipe ao futebol, ou não?
597 V: Quero sim, minha senhora! Vai ser um grande jogo!
598 V: Sabe se o Sr. Doutor vem tarde?
599 V: Não sei, não, minha senhora, o Sr. Doutor mandou-me trazer as compras e voltar a
600 buscá-lo, mas não me disse a que horas pensa vir para casa...
601 V: Está bem, Sr. Amadeu, muito obrigada... Até amanhã.
602 V: Até amanhã, se Deus quiser, minha senhora. Senhora dona Mariana... Boa tarde,
603 menino Filipe. Até domingo.
604 V: Boa tarde.
605 V: Só vais ao futebol se fores à missa comigo!
606 V: Há mais de um mês que arranjias desculpas para não me acompanhares!
607 V: Ó mãe...
608 V: O que é?
609 V: Preferes que ele vá ao futebol com esse preto do que à igreja comigo? Sabe-se lá o
610 que é que esse homem lhe ensina!
611 V: Mãe, posso ir para o meu quarto?
612 V: Podes...
613 V: Mãe, porque é que não fizeste o que o teu pai queria?
614 V: O meu pai?... O que é que o meu pai queria?
615 V: Que tu não me deixasses nascer!

ADEUS, PAI

616 V: Ele que veja o que consegue arranjar, se for preciso que use vários nomes para o lote
617 dos pequenos subscritores, como é hábito. Ok, avançamos já... Quanto ao lá de fora, fale
618 com a Sharon e diga para comprar uns quilos de ouro através do off shore de Gibraltar...
619 Não, não, só os 2 milhões de dólares que libertámos a semana passada. Isto está a ficar
620 muito complicado com o Yeltsin. Se o tipo marar vai ser a confusão geral... Sim, sim, é
621 melhor saltarmos já... Pronto, por agora é tudo. Eu telefono-lhe amanhã de Paris. Ok...
622 Até amanhã e um abraço. Obrigado... Tá? Carmo? Tá tudo bem? O João tá em casa? Os
623 miúdos estão bons? Tá, deve estar bom, deve estar a dormir, hoje não o vi ainda.
624 Beijinhos. João? Então como é que isso correu? Boa, parabéns! O nosso amigo Jardim é
625 que deve tar pra morrer, não? Ouve lá uma coisa, o nosso primeiro sempre vai esticar a
626 corda ou não? Eh pá, isso para mim é completamente indiferente. Não não, o problema
627 não é esse. É que, se ele cai, lixo-me completamente. Não, não é só a bolsa. É que tenho
628 a minha malta metida numa data de obras, na Expo e na Nova Ponte. Se isto muda estou
629 completamente lixado... Não posso, amanhã vou a Paris, ao salão náutico a ver se troco o
630 barquito. Ok, almoçamos para a semana. Tá combinado. Adeus, um abraço.

Zona J

- 1 V: Aquele é que não qué fazer nada. Não trabalha, nem estuda. Até os
2 professores ficaram com pena quando ele se veio embora.
- 3 V: A Clotilde é uma cota baril mas é muita chata.
- 4 V: Vai mas é ajudar o teu irmão!
- 5 V: 'bora mas é dançar, Clotilde.
- 6 V: Primeiro ajuda o teu irmão, depois a gente conversa, mas têm que mudar de
7 música!
- 8 V: Ok, cota, mas não saias daqui, 'tá bem?
- 9 V: A minha filha diz que o seu filho põe as raparigas todas malucas.
- 10 V: Foda-se, brother.
- 11 V: Não toca nessa merda, foda-se, que te faz mal, caralho.
- 12 V: O Filomena espera-te na paragem.
- 13 V: Agora?
- 14 V: Yo, man, a que horas é que vem a porcaria do autocarro? Foda-se.
- 15 V: Yes, meu. Hã? Hã?
- 16 V: Eh lá.
- 17 V: Cunhados... O teu velho é que 'tá co' a corda toda, Tó. Nunca te cases,
18 cunhado, nunca te cases, hã?
- 19 V: Agora vou dançar co' a minha gordinha.
- 20 V: Já tenho par.
- 21 V: E quem é que se and' a meter com uma mulher casada? Ah, este... Ela já
22 tem dono, vai procurar a tua.
- 23 V: 'Tá-se bem, damas é que não falta.
- 24 V: Vamos, Clotilde.
- 25 V: Todo vaidoso, o cota!
- 26 V: Já provaste do meu bolo?
- 27 V: Mas quem é que comprou essa merda de bolo? Os bonecos são brancos,
28 mana!
- 29 V: Pretos dum caralho!
- 30 V: Macacos da merda!
- 31 V: Seus paneleiros da merda! Parem aí, ó mongas do caralho!
- 32 V: 'Tá-se bem ou não?
- 33 V: Yo, dread, deixa-m' ir à frente.
- 34 V: Fuck you, pá. 'Tás gordo pa caralho, meu! Ainda ficas entalado.
- 35 V: Salta.
- 36 V: O qu' é essa merda, man? Esse carro é fixe, mas deviam tê catado um
37 Celica.
- 38 V: Ó meu, Celica! Fuck you, Celica.
- 39 V: Eu nem devia pô o cu aí dentro. Fonix. Nem sequer¹³ tem rádio.
- 40 V: Não tem o quê?
- 41 V: Não tem rádio? Olha pa i'to. Olha pa i'to.

¹³ sequer

Zona J

- 42 V: Não tem rádio... Foda-se.
43 V: Ouve-me só essa batida, hã? Mas esse carro é de cota, esse carro não tem
44 condição.
45 V: Meu, queres guiar ou não queres guiar?
46 V: Ya.
47 V: Epá, cala-te, pá!
48 V: Get out.
49 V: Foda-se, nigga, 'tás-te a passar, man? Este nigga só faz é merda!
50 V: Ó pá, vai d' autocarro, meu! Prefiro arriscar o côro¹⁴ agora do que 'tar a ouvir
51 este cabrãozinho a noite toda!
52 V: Somos dois, meu!
53 V: Ya, ya.
54 V: Emborca lá disto, meu.
55 V: Filomena, baza.
56 V: Yo, yo, cham' aí o gajo.
57 V: 'tá a vir.
58 V: Yo, yo, roda lá isso, se queres ver.
59 V: Yo, dread, eu diss' ó Tó que vocês 'tavam aqui!
60 V: Olha, diz ao teu irmão, se não nos encontrar na Catedral, pa telefonar pó
61 hospital. Nigga, vamos bazar, mas na pausa.
62 V: 'Tá-se.
63 V: A que horas é quié o último autocarro?
64 V: Às duas horas.
65 V: É verdade, tu não me tinhas dito que a tua mãe andava mais calma?
66 V: Anda é mais "ocupada". Já não a'guento¹⁵ c' a cena das horas. É 'ma
67 xtérica¹⁶!
68 V: Ya.
69 V: Tu disseste-lhe que nós vamos à Catedral?
70 V: 'Tás doida? Fechava-me 15 dias em casa!
71 V: 'Tão, olha, explicavas-lhe qu' era pa rezar pelos pecados dela!
72 V: Mais uma dessas e engoles os dentes, caralho.
73 V: Queres-me matar, caralho, foda-se?
74 V: Encosta o táxi, meu.
75 V: 'Inda por cima apita, cabrão!
76 V: Cabrão!
77 V: Cabrão!
78 V: Foda-se, caralho, deviam tirar a carta a esses cotas todos, men. São um
79 perigo, caralho! Foda-se.
80 V: Vai, meu, entra n' avenida e pára o carro! Dread, vá.

¹⁴ couro

¹⁵ A aguento

¹⁶ histérica

Zona J

81 V: Ouviste? Entra n' avenida e pára! Vira à direita. Vem aí um camião, foda-se!
82 Vamos em sentido contrário, foda-se.
83 V: Foda-se, caralho!
84 V: Foda-se, meu!
85 V: Queres-me matar? Queres matar um gajo, caralho? Eu mato-te, caralho. Eu
86 mato-te! Caralho! Foda-se!
87 V: Calma, dread. Eu tinha a situação controlada.
88 V: Cal'a boca, caralho!
89 V: Eles até são giros. P'qu' é que não vais lá?
90 V: Olh' as horas.
91 V: Não é assim tão tarde. Vou contigo.
92 V: Eu vou-me embora.
93 V: Carla!
94 V: 'Tá-se bem, brother?
95 V: Tudo bem, mano.
96 V: Viste aqui os meus parentes, meu?
97 V: Não os vi. Hoje entrei mais tarde.
98 V: Ya, 'tá-se bem, mano. Fica bem.
99 V: Deixa-me ao menos acabar este copo.
100 V: Eles vêm aí?
101 V: Não. Fogo, é semp' a mesma coisa. Isto é o máximo! Quando venho
102 contigo, nunca como um gajo.
103 V: Já te disse, não era o meu tipo. Eram muita convencidos.
104 V: Também, o qu' é que tu 'tás à espera? Do Leonardo di Caprio?
105 V: Por acaso enganas-te. Não o acho interessante. Tem ar de menino da
106 mamã.
107 V: Mas tu queres o quê? Um gajo que te bata na cama?
108 V: És mesmo estúpida. Assim, uma coisa especial... Assim tipo eu olhar e ver
109 ali o homem da minha vida.
110 V: Explica lá com' é quié esse ser raro.
111 V: É difícil de explicar.
112 V: 'Tá bem, mas se me deres uma ideia por alto, posso saber como é.
113 V: Podia ser uma mistura, assim, entre Bon Jovi, Brad Pitt, louro, d' olhos
114 azuis...
115 V: 'Tou a ver... Assim como aquele ali.
116 V: 'Tou-te mesmo a ver.
117 V: A sério. Olha lá atrás, o homem da tua vida, eu tenho a certeza.
118 V: Ó pá, ó Fátima!
119 V: Vá la, o lha agora qu' ele não 'tá a olhar. Vá lá!
120 V: Estúpida, Fátima!
121 V: Ó pá, olha qu' o rapaz vai pensar que lhe viraste as costas porqu' ele é
122 preto. Diz-lhe ao menos olá.
123 V: A culpa é tua, fala tu!

Zona J

- 124 V: Ya! 'Tá bem, pronto. Anda lá.
125 V: Desculpa. A minha amiga pensava que tu eras outra pessoa.
126 V: Eu não. Eu estava à espera de ver uma dama assim.
127 V: Yo, com' é nigga, apresenta lá as tuas amigas.
128 V: Bom, nós estamos com muita pressa.
129 V: Não, 'tá-se bem, man. Fica lá mais uma beca. Esta música mata-me!
130 V: Eu sou o Tó. E tu?
131 V: Carla.
132 V: Passaste-te ó¹⁷ quê? Só faltava teres-lhe dado o número de telefone!
133 V: E p'qu' é que não havia de dar?
134 V: Orha porquê... Porque...
135 V: Só mais uma beca, dama. 'Tá-se bem.
136 V: Tens onde escrever?
137 V: Bom, adeus.
138 V: Foda-se, Picapau.
139 V: Uma pouca-vergonha. Deixam o carro de qualqué maneira, pá. Não têm
140 respeito por nada.
141 V: Vá, pá, 'bora. Vamos d' autocarro.
142 V: Há ali uma paragem, 'bora.
143 V: Yo Tó! Achas qu' a tua dama anda d' autocarro como os blacks?
144 V: Não me fodas, Picapau.
145 V: Vá, pessoal, é preciso saber respeitar os sentimentos uns dos outros.
146 V: Ya, como o amor.
147 V: Por acaso tinha granda cu.
148 V: Pa branca, não brinques, meu.
149 V: Eu não trocava uma dama destas por nada deste mundo, meu.
150 V: Cosmo, vai pó caralho. Trocas de dama como quem troca de cuecas.
151 V: Olha, meu, eu não troco de cuecas.
152 V: Tó, as brancas, s' um gajo trata mal, 'inda pedem desculpa. As blacks
153 sabem com' é qu' um gajo é, por isso moca a tua dama.
154 V: Eu vou-te foder, hã? Eu não te disse que te havia de foder, caralho?
155 V: Foda-se, Tó, caralho, pára quieto, pára quieto.
156 V: Qu' é qu' eu te disse, foda-se?
157 V: Pára quieto, caralho, foda-se!
158 V: Então ond' é que tem andado?
159 V: Não sabe quem é? Não sabe? Ai, não me ponha triste. Vê que sabia? Ouça,
160 Ana. Posso ir aí? Ana, a sério, estou cheio de saudades suas. Espere só um
161 pouco... Espere um pouco. Ouçam lá, já não se pode mijar? Olha-me pra estes
162 merdas...
163 V: Ouve lá, pá, tu não sabes que não se pode verter líquidos na rua?
164 V: Ai o caralho. Eu só estav' a mijar.

¹⁷ Ou

Zona J

- 165 V: Só 'tav' a mijar. A mijar na rua, telefonar às pessoas de madrugada, o
166 senhor devia 'tar a descansar, hã?
- 167 V: Eu estou a ficar porco com vocês.
- 168 V: 'Inda por cima és malcriado, hã? Que horas são?
- 169 V: Pá, eu não qué merdas. Deixem-me em paz.
- 170 V: Foda-se!
- 171 V: Yo, massacra esse gajo, man. Massacra o gajo.
- 172 V: Larguem-me.
- 173 V: Tira o telemóvel.
- 174 V: Foda-se!
- 175 V: Yo dreads! Olh' ó transporte! Baza, man.
- 176 V: Foda-se.
- 177 V: 'Tá aqui, 'tá aqui. Baza.
- 178 V: Larguem-me!
- 179 V: Anda cá, meu cabrão. Anda. Fodo-te todo, caralho. Fodo-te todo.
- 180 V: Pretos filhos da puta!
- 181 V: O qu' é que tens, black? 'Tás bué da esquisito, meu. 'Tás apaixonado, hã?
- 182 Foi a dama, hã?
- 183 V: Não foi nada, Filomena.
- 184 V: Ulisses! Olha lá, meu. Este autocarro ontem era o 21 e hoje é o 59, meu!
- 185 V: Como é que sabes?
- 186 V: Pá, eu ontem andei no 21 e 'tava escrito: "O Cadelas vai ao cu ao Broche."
187 Hoje também 'tá, meu, é o mesmo.
- 188 V: Quê? Foi o Cadelas é que escreveu?
- 189 V: Não, man, foi o Broche.
- 190 V: Achas que foi o Broche?
- 191 V: Quero mais respeito no meu autocarro!
- 192 V: "O meu autocarro"? Parece qu' esta espelunca é dele, meu, foda-se.
- 193 V: A nossa primeira chamadinha...
- 194 V: Está sim? Quem? Bernardo? Só um momento, se faz favor... É pó Bernardo.
195 Lamento informá-lo, só qu' o Bernardo foi cagar à mata depois de ter levado no
196 cu.
- 197 V: Já é a terceira vez que te chamo! A terceira vez!
- 198 V: Fogo, ó mãe... Hoje é sábado.
- 199 V: Mas eu ando a falar pás¹⁸ paredes ou quê? Eu não te disse que precisava
200 de ti na loja? A Laurinda está de baixa e eu não posso ficar lá sozinha.
- 201 V: E os meus trabalhos de casa? Tenho um pa entregar na segunda, pa passar
202 a história.
- 203 V: Tivesses ficado em casa ontem! Livrei-me do vadio do teu pai p' agora t'
204 aturar a ti, é?
- 205 V: O meu pai não é vadio nenhum!

¹⁸ Para as

Zona J

206 V: Ralou-se muito contigo quando se foi embora com aquela desavergonhada!
207 V: Ele deixou-a mas foi a si pa não ter que a aturar! A mãe também não é
208 nenhuma santa, ou julga qu' eu sou parva?
209 V: Abre-m' a porta! Tu não me faças isso, Carla Sofia!
210 V: Olh' o Tó, man. A dama d' ontem deu-lhe com força, man.
211 V: Yo Duquesa, 'tão, com' é? O dread 'tá aí?
212 V: Outra vez?
213 V: Ya! Sempre!
214 V: Ulisses! Está aqui o Picapau
215 V: Yo nigga! Vou só pôr os ténis. Já venho.
216 V: Ya! 'Tá-se, man. Então?
217 V: Tens lume?
218 V: Ya.
219 V: Tó! Baza, o people 'tá na zona. O qu' é 'tás a fazer? Hoje 'tá um dia do
220 caralho.
221 V: Ya e à noite ainda vai 'tar melhor. Pa fumar uns porros...
222 V: Ya, brother! 'Tá-se bem!
223 V: 'Tá forte nigga, 'tá forte. Tá-se, ya.
224 V: Pessoal, vá lá, deixem-me lá contar esta cena, meu. O gajo ia nos dez
225 metros.
226 V: Foda-se! Quantas vezes é que já contaste isso?
227 V: 'Inda te proibimos de contar a história, caralho!
228 V: 'Tás a ver a piscina, meu, a piscina, 10 metros, meu. A água lá em baixo,
229 caralho, a água nem se via, meu! Quando o gajo se prepara pra saltar...
230 V: Ó dama, anda cá ouvir falar o big boss. Olh' a dama, vai dar-me um vaípe!
231 V: Cosmo, Cosmo, foda-se! Deixa-me lá contar esta cena, meu, a sério, a
232 sério!
233 V: Vá lá, meu.
234 V: O gajo era só, meu, só "stamina", 'tás a ver? Estilo o Cosmo mas com
235 músculo.
236 V: Fuck You!
237 V: O gajo um dia, com uma ventania do caralho, meu, o gajo resolve dar um
238 salto, 'tás a ver. Amanda-se, meu, vai a dar a rotação, bate-lhe o vento no peito
239 e...mesmo ao lado.
240 V: Não bateu na água?
241 V: Foda-se, ya, meu. Bem, vieram quatro enfermeiros, meu, quatro, 'tás a ver.
242 O gajo mexia os olhos, meu...Os homens pegam nele, meu, e parte-se em
243 dois, meu.
244 V: Como uma vaca no talho?
245 V: Ya! Foda-se, meu! Foda-se, Tó, foda-se. 'Tão, não dizes nada, meu?
246 V: Foi a dama d' ontem. Ya dama és tão babe.
247 V: Ei dreads, a Babilon!
248 V: Aonde?

Zona J

249 V: Daquele lado.
250 V: Pantera, guarda-m' isso...
251 V: Não dês shit ao meu irmão, Cosmo.
252 V: Baza meu, baza!
253 V: Baza, baza, baza.
254 V: Pretos! Algum de vocês viu o Chico Galinhas?
255 V: Quem?
256 V: O tipo qu' é parecido com o gajo do supermercado.
257 V: Agora há essas parecenças c' os whites. Pensei que fosse só c' os pretos.
258 Afinal c' os bófiás é a me'ma coisa. Somos todos uma grande família.
259 V: Ouve lá, ó Filomena...mas tu tens família?
260 V: Tenho, senhor inspetor, só que não é completa.
261 V: Então, ontem à noite ond' é qu' andaram? Portaram-se bem, seus caras de
262 carvão? Quietos! Pá parede, já! Grande "parro". Ond' é que gamaste isto,
263 Filomena? Um dia vais ter qu' ir à esquadra mostrar essa cona, filho da puta.
264 V: Calma, Tó, calma, calma.
265 V: Estou farto desta merda, Filomena, foda-se.
266 V: Baza.
267 V: Tó! É melhor levatares-te que o teu pai 'tá a ficar chateado.
268 V: Que horas são, mãe?
269 V: Que horas são? Quase uma, mandrião.
270 V: O que cheira?
271 V: Fiz muamba.
272 V: Galinha.
273 V: Despacha-te que temos visita.
274 V: Quem?
275 V: Jeremias de Benguela, amigo do pai. Levanta-te, vai te lavar e veste-te.
276 V: Os meus jeans, mãe?
277 V: Estão pa lavar. Veste esses aí.
278 V: Vincados... Eu não visto essa merda.
279 V: Onde estiveste, Pantera?
280 V: A andar de bicicleta.
281 V: Vai já lavar-m' essas mãos pa vires almoçar. Eu vou fazer o café.
282 V: Essa foi a primeira navalha que eu fiz.
283 V: É muito bonita.
284 V: É boa.
285 V: Alberto, tu sabes o quié isto? É o passaporte da riqueza. Fazes um corte
286 pouco profundo, mas com cuidado pa não furar a tripa! Depois coses, como um
287 médico ou como um sapateiro. Mas lembra-te d' uma coisa, 'tás em Angola e
288 quando coses a barriga já lá meteste dentro um diamante de cinco quilates. O
289 mais belo do mundo. Na Europa vale dez carros! Podem despir-te todo. Até
290 enfiar um clister no cu, até pôr-t' a cagar à frente de três inspetores. Eles ficam
291 com a merda e tu ficas c' o diamante.

Zona J

292 V: Não dês mais ideias estúpidas a esse palerma.
293 V: Isto é a buzina do meu carro, pá. Epá! Saíam já daí, pá! Não mexam no
294 carro, pá!
295 V: Epá, acalmem aí dreads, foda-se.
296 V: 'Tão, queres comprar esta máquina, dread? Este carro é bué (da fixe).
297 V: Tu é só queres. Tens duas nacionalidades, não tens?
298 V: Sim, sim.
299 V: Fazes duas viagens, ficas logo rico. Montas um negócio, ó rapaz, envias
300 dinheiro aos velhos. Tu, é só queres.
301 V: 'Tá-se bem, dread? 'Tá-se bem.
302 V: Mas quem é que abriu a janela?
303 V: Epá, a janela 'tava aberta, ma dieu.
304 V: Ó meu, fica fixe, não falta nada, ya? 'Tá-se bem.
305 V: Ya, com' é, cota, orienta lá um "nite".
306 V: Sai lá daí, pá. Tó, 'tão adeus, pá. E não te esqueças daquilo qu' eu te disse,
307 hã? 'Tá bom? Saíam lá daí.
308 V: Grande carro.
309 V: Foda-se, o gajo tinha cá um tirante! Tinha um belo tirante ao pescoço, man!
310 V: Quem é o gajo?
311 V: Baza até ao Centro Comercial.
312 V: Tripo bué neste Centro Comercial.
313 V: Ya dread, é com' esta das virgens, meu. Um gajo tem d' entrar devagarinho,
314 experimentar e depois comesças.
315 V: Só pensas nisso, meu.
316 V: Ei dreads, a gente só vem aqui à procura d' um CD, hã?
317 V: Com' é, dread, não sabes se há aqui alguma loja de discos?
318 V: É ali ao fundo, pá.
319 V: 'Tá-se bem.
320 V: 'Tô Mário, 'tou à escuta.
321 V: Ya dread! Acho que vou levar este.
322 V: Ya, man. Esse aqui é cool!
323 V: Pode pôr este?
324 V: Vai levar?
325 V: Se gostar, né?
326 V: Ei ó niggas, eu tenho qu' ir mijar, man.
327 V: Quando o black vai mijar, o dread tem d' acompanhar.
328 V: Hoje tod' a gente repara em mim. Devo ter aparecido na televisão, caralho.
329 Foda-se.
330 V: 'Tás a ver esta cena, dread? "Angola possui uma grande variedade de
331 recursos minerais e paisagens naturais de beleza ímpar. A área diamantífera
332 da Lunda é considerada uma das mais importantes do mundo, com pedras de
333 grande valor..."
334 V: Nigga, adivinha quem é qu' eu vi ali na loja.

Zona J

- 335 V: Quem?
336 V: A tua dama. A dos olhos lindos.
337 V: Não acredito.
338 V: A sério!
339 V: Onde?
340 V: Ali ao fundo, caralho.
341 V: Afinal vai comprar o livro ou não?
342 V: Vai, minha senhora, vai, e sou que lh' ofereço! É a puta da segunda prenda
343 qu' eu compro neste centro comercial de merda.
344 V: Fogo, a mãe prometeu...
345 V: Quando te portares melhor eu dou-t' as calças. Tu tens qu' aprender o valor
346 das coisas.
347 V: Mãe, mas eu preciso d' outras!
348 V: São muito caras. As calças "Leves" são muito caras.
349 V: Levis, mãe. Levis...
350 V: Boa tarde.
351 V: Faz favor... Diga, diga...
352 V: Era pa ver essas flores...
353 V: Ah, pode ver mas com cuidado! Convém não mexer.
354 V: Eu já vi, obrigada. Fica pá próxima.
355 V: Eh, cuidadinho!
356 V: O senhor é que não teve cuidado.
357 V: Eu é que não tive cuidado? Vê lá se vês ond' é que pões os pés, hã? Estes
358 gajos pensam qu' isto é tudo deles. Só à estalada, palavra d' honra.
359 V: É qu' estes pretos vêm cá só pa roubar. Esta gentinha não muda e a polícia
360 não faz nada, Carlos.
361 V: Que estupidez. Mas alguém quer roubar flores?
362 V: Mas ele roubou alguma coisa?
363 V: Não. Eu 'tava d' olho nele.
364 V: Tenho que dar um puxão d' orelhas aos tipos da segurança.
365 V: 'Tou farto de dizer que, enquanto eu for gerente deste centro comercial, não
366 qué cá pretos!
367 V: Não 'tava com pressa?
368 V: Atão e tu, minha linda? O qu' é que tu tens feito? 'Tás porreirinha?
369 V: 'Tou. E o senhor? A esposa 'tá boazinha?
370 V: Deixa de t' armar em estúpida, Carla Sofia! Vá, acaba-m' este arranjo. Já me
371 esquecia das flores da Dona Rosa.
372 V: Veja lá...
373 V: Esta minha cabeça. Fechas a loja e vais logo pa casa. 'Tás óvir¹⁹? Esta
374 rapariga 'tá cada vez pior.
375 V: São todas assim. E da idade. Deixa lá. Ela é nova, não pensa.

¹⁹ A ouvir

Zona J

376 V: Olá. Tudo bem?
377 V: O qu' é que tu queres?
378 V: Eu? Nada.
379 V: Com' é que soubeste qu' eu 'tava aqui? 'Tão, gostaste da minha mãezinha?
380 É muito simpática, não é?
381 V: É. Nota-se.
382 V: Quer qu' eu seja médica... Sei lá. Como é ela que paga tudo.
383 V: Não te paga as Levis.
384 V: Odeio-a. 'Tou farta dela! Me'mo farta!
385 V: Queres ir comer um gelado?
386 V: Não posso fechar isto.
387 V: Eu já reparei qu' isto tem muito movimento... quando há funerais. Levava-te
388 a um sítio muito baril mas já reparei qu' hoje não dá.
389 V: Que sítio?
390 V: Um sítio "muita 'tá-se bem," digo-te. Mas hoje só pago um gelado.
391 V: Julgas-t' o máximo, não?
392 V: Porquê? Já não se pode of'recer um gelado? Anda lá, não custa nada.
393 Então? Já aqui tinhas vindo?
394 V: Acho que sim.
395 V: É baril. Fica perto da loja.
396 V: Mais ou menos. Já não andas a estudar, pois não?
397 V: Eu já tenho 18 anos, Carla.
398 V: Imagino o qu' é que fazes. Tu e os teus amigos. Tu és de cá?
399 V: De cá, como?
400 V: Se és cabo-verdiano, sei lá.
401 V: Os meus pais são angolanos. Eu já nasci cá. Mas digo-te... um dia curtia
402 bué de lá ir. Viver a minha vida cheia d' aventura. Ganhar muito dinheiro...
403 V: És maluco.
404 V: E tu? O qu' é que tu querias mais na vida?
405 V: Tenho de ver na lista.
406 V: Desculpa. Eu, afinal, como uma mousse de chocolate.
407 V: Os morangos não são muito caros?
408 V: Não. 'Tá à vontade. Se faz favor: é uns morangos e uma mousse. Tu tens
409 mesmo de ver aquele sítio. Obrigado.
410 V: 'Tão é lá onde levas as tuas namoradas?
411 V: Quais namoradas?
412 V: Não sei. Diz-me tu.
413 V: Eu nunca lá levei ninguém. Só eu é que conheço o sítio.
414 V: Queres provar? Desculpa.
415 V: Alô, alô, alô. Caiu um homem nas areias movedicas! Rápido, passem-m'
416 essa grua. Tenho mulher e filhos, meu Comandante, socorro! Calma, não te
417 mexas! Calma! Já aí vamos! "Diga-lhes só que os amo, meu comandante."

Zona J

418 Perdemos um dos nossos melhores homens. Hoje é um dia triste pra todos
419 nós.
420 V: Então, não tens vergonha de um assalto, meu?
421 V: Um assalto? 'Tás doido? Ia só a passar.
422 V: E o qu' é que fizeste aos alarmes, hã?
423 V: Os alarmes deixei lá pó cabrão do segurança.
424 V: Picapau, vai abrir a porta.
425 V: Foda-se, man. Manda lá outro.
426 V: Vai abrir a porta, foda-se!
427 V: Sou sempre eu... Ó Man.
428 V: 'Tão, my brother, 'tá-se bem, meu?
429 V: Vou buscar uma birra. 'Tou cheio de sede. E a tua cota, não está?
430 V: Limpezas nocturnas... "Filho, a patroa chamou..."
431 V: Com' é, dread? P'ecisas alguma coisa aqui do Big Ulisses?
432 V: O quê, "fezada"?
433 V: Big "fezada", Joe. Artigos de classe, casaco O'Neill, camisola unlimited.
434 V: Ya. Ya, 'tá-se bem, meu.
435 V: Nike, Levis... Tudo aqui.
436 V: Tens Levis de dama?
437 V: As damas é que dão prendas a nós!
438 V: Mas tens ou não tens, meu?
439 V: 501. Vê lá se serve. Já mediste a dama?
440 V: Ah, já mediu, já.
441 V: Não me fodam, dreads!
442 V: Não nos fodas tu. 'Tás me'mo apanhado.
443 V: Desesperadamente apaixonado.
444 V: Estou quase a chorar.
445 V: Opá e eu 'tou quase nas nuvens!
446 V: Esse programa é me'mo fixe.
447 V: 'Tá-se, dread.
448 V: Tó, daqui a quatro, cinco semanas, posso contar contigo?
449 V: Pra quê?
450 V: Fónix, dread.
451 V: Uma "fezada" a sério.
452 V: Uma ourivesaria. Catamos ouro, prata, diamantes. Não és tu que gostas de
453 diamantes? Já tratei tudo com o "intruja", meu. Recebe e compra-nos. Mas
454 desta vez, pela metade do preço. Big money, Joe.
455 V: Tu sabes bem qu' a bófia anda em cima de nós.
456 V: 'Tá-se bem...
457 V: Bófia...
458 V: S'a bófia aparecer e eu tiver cenas na mão... Aí decido, ou fujo ou baixo as
459 calças e sou enrabado. Ou morro ou fico rico, pá.
460 V: Nasces pobre ma não morres pobre.

Zona J

461 V: Quem quer saber da gente, meu? Deram-m' um curso de bate-chapas,
462 quando a minha mãe 'tava doente, pra quê?. Merda, meu.

463 V: Aqui o Ulisses, antes d' inchar, jogava futebol como um artista. Um artista,
464 man. É cabo-verdiano, azar! Foi pós treinos com fome, "ai enganámo-nos,
465 chaval" Fónix.

466 V: O Cosmo tocava flauta na associação todo bonitinho, meu, fecharam a
467 associação, flautinha pelo cu acima, meu.

468 V: Olha, no cu o caralho.

469 V: P'um gajo ser varredor, man, só com o nono ano! E um gajo tem que
470 decorar a porcaria dos Lusíadas!

471 V: Eu não alinho nessa cena. E não se preocupem que de mim sei eu e posso
472 bulir.

473 V: Tens tempo pa decidir isso, meu. 'Tá-se bem. Tem calma, meu. Tens tempo,
474 meu.

475 V: Eh não m' estragues essa merda, foda-se.

476 V: Cool, cool, cool, meu. Vais p' Angola. Tens a mania que vais p' África, não?
477 Antes dizias qu' eras português. "A grande maioria dos quase 11 milhões de
478 habitantes que constituem a população de Angola provém de origem Bantu."
479 Tu és o quê, meu caralho?

480 V: És uma boa merda.

481 V: Queres ir embora, vai. Desertos estão estes filhos da puta pa nós porem em
482 África outra vez, meu! Desde que fiquem cá os homens suficientes pa construir
483 os prédios dos brancos e as mulheres pra limparem.

484 V: 'Tás maluco.

485 V: Só falta mais um pouco. É só ficar mais um bocadinho zangados até
486 começar a matar. Os bairros todos juntos davam cabo de Lisboa, meu.

487 V: Eu num me qué meter nessas merdas, Filomena.

488 V: Tu lá és o quê? N' és africano em lado nenhum. És um black nascido na pior
489 zona do pior país da CEE. És um preto, um neto d' escravos. E ninguém te liga
490 nenhum porque nós não somos nada. A única hipótese que tu tens é o grande
491 golpe, meu. Mas ao menos aqui, tu sabes... Fazes mal a um, fazes mal a
492 todos. Bateste no meu amigo, bateste no Diabo, meu!

493 V: Ya, man.

494 V: Baixa-me já essa coisa, Carla Sofia! Baixa-m' isso, já te disse!

495 V: 'Tá bem, não me chateie.

496 V: "Não me chateie," não! E vai-me dizer uma coisa: Tu ontem estiveste todo o
497 dia na loja?

498 V: Estive. Não me viu lá ficar?

499 V: Nunca saíste?

500 V: Sim, que chata.

501 V: Então com' é qu' a Dona Piedade foi lá levantar os gladiolos e bateu c' o
502 nariz na porta?

503 V: A Dona Piedade?

Zona J

504 V: Sim, sua mentirosa. Aond' é que tu foste?
505 V: Fui fazer xixi à casa de banho. Foram só cinco minutos.
506 V: Tu andas metida com algum vadio?
507 V: Mas qual vadio, qual quê? Bem, é qu'além de chata, 'tá a ficar doida!
508 V: Tu não t' atrevas a chamar-me doida! Porra! Quem é que será agora?
509 V: 'Tou?
510 V: Carla?
511 V: Sim.
512 V: Quem é?
513 V: É a Fátima.
514 V: Não, sou eu, o Tó.
515 V: Eu sei!
516 V: Sabes o quê?
517 V: Fogo, mãe, assim ninguém s' entende.
518 V: Não te preocupes qu' a gente acab' a conversa. Chamar doid' à própria mãe!
519 V: Não podes falar? Ok, eu ligo-te mais tarde. 'Tá, Carla?
520 V: Não, diz lá. O qu' é que queres?
521 V: Queria convidar-te pa sair.
522 V: Era só o que me faltava agora! Não viste o clima que está cá em casa?
523 V: Burrice minha. Fica descansada qu' eu não te chateio mais.
524 V: Tó, 'inda estás aí?
525 V: 'Tou aqui, 'tou.
526 V: Levas-m' àquele sítio que me falaste?
527 V: Este sítio é lindo. Tu tinhas razão. Pra mim?
528 V: Então, não as experimentas? Não são falsas. A braguilha tem quatro botões,
529 não são cinco, com' às vezes parece. 'Tás a ver esse botão? Tem o número
530 gravado.
531 V: Então? Ficam-me bem no rabo?
532 V: Ficam.
533 V: E ele? Com' é qu' ele te fica?
534 V: O qu' é que tu achas? Lindamente. Prometes-me que nunca nos vamos
535 separar?
536 V: Ya.
537 V: Ouve lá, 'tás a usar coisas?
538 V: Que "coisas"?
539 V: Com o Tó... Na cama...
540 V: Nós temos cuidado. Não quero ter agora um bebé!
541 V: Não é isso, Carla, é as doenças.
542 V: Eu confio nele e ele confia em mim.
543 V: Sim, olha qu' isso na base da confiança...
544 V: Carla! Querem boleia?
545 V: Nós temos passe.
546 V: É o que perdem!

Zona J

547 V: Ouve lá! Mas este gajo não te larga?
548 V: É um porcalhão.
549 V: Devias ter uma conversa com a tua mãe.
550 V: Deixa. 'Tão bem um pó outro!
551 V: Tens a certeza que não vem ninguém?
552 V: No problem. 'Tá-se bem, fofa. Temos pelo menos duas horas.
553 V: E o teu irmão?
554 V: Esse é um vadio. Nunca pára em casa. Eu te curto bué, dama.
555 V: Eu não!
556 V: Eu gosto pelos dois. O que estás aí a fazer?
557 V: 'Tav' a dormir.
558 V: Não tinhas aulas?
559 V: Fui dispensado.
560 V: Baza já daqui, anda!
561 V: O quarto é dos dois, olh' a merda!
562 V: Tó, vamos embora.
563 V: Não, não. Façam favor... Já que perturbaram o meu sono...
564 V: O teu irmão não bate nada bem.
565 V: É completamente maluco! O qu' é que foi agora?
566 V: Que cheiro é este?
567 V: Que cheiro?
568 V: Toma lá essa merda, porco do caraças.
569 V: Cuidadinho aí, brother. Ai as damas, as damas. Cabrão.
570 V: 'Tás sozinho? Vai pó quarto estudar. Não ouviste? Vai estudar! Tu faz o qu'
571 o teu pai te diz...
572 V: Quem é que está no quarto? O qu' é que se passa, António? Quem é esta
573 moça?
574 V: Calma aí, Carla. Não se passou nada.
575 V: Larga-me!
576 V: Calma aí, porra!
577 V: Deixa-me sozinha!
578 V: Ist' agora elas 'inda são piores qu' eles!
579 V: É 'ma pouca-vergonha!
580 V: É boa? Chupa-chupa? Gosta ou não gosta?
581 V: Anda cá, meu cabrão.
582 V: Olh' o corneto fresquinho. É fruta ou chocolate. Olh' o bobó fresquinho!
583 V: Chega aqui, António!
584 V: Agora não m' apetece.
585 V: Vá, faz-me companhia. Senta-te aqui. Sim, senhor...
586 V: O qu' é que foi, pai?
587 V: É tua namorada? É bem bonita.
588 V: Então, o pai hoje não teve trabalho?

Zona J

589 V: 'Tão não tive? Trabalho é o que não me falta! Não tenho feito outra coisa na
590 vida. Tu é que tens muito tempo livre pa vir foder cá pra casa!
591 V: Já vi que não dá pa falar com o senhor. Deixa-me em paz, pai. Já não se
592 pode ter privacidade?
593 V: Privacidade?
594 V: O vadio quer privacidade?
595 V: 'Da-se, tá bêbado, não?
596 V: Tu não respondes ao teu pai, ouvistes?
597 V: 'Tá bêbado, num 'tá?
598 V: Vais ter privacidade quando ganhares o teu dinheiro, percebes? Vais ter
599 respeitinho! Anda um homem a esfolar-se... Eu digo-te...
600 V: Foda-se...O qu' é que queres? Deixa-me em paz.
601 V: O pai quer falar contigo.
602 V: Tou-m' a cagar.
603 V: O gajo parece esquisito. Esteve a vomitar. Vai lá ver o qu' é quié.
604 V: Pa me dar nas trombas? Tenho de lhe telefonar...
605 V: À gaja? Telefonas depois, pá. Vai lá ver o qu' é quié, caralho.
606 V: Boa lâmina...
607 V: Pai! Porque qu' o pai chegou tão cedo hoje?
608 V: Deram-m' o resto do dia pa pensar.
609 V: Pa pensar?
610 V: No que vou fazer depois de ser despedido.
611 V: Despedido, como?
612 V: A venda de navalhas está muito parada. O pessoal parece que gosta mais
613 desses canivetes suíços cheio de mariquices. O patrão vai ter que fechar a
614 fábrica.
615 V: Quem me dá uma ajuda?
616 V: Temos que mudar de vida... Acabou-se.
617 V: Vou por-t' à experiência durante 15 dias, depois logo se vê com' é que te
618 comportas. Não gosto daqueles "chicos-espertos" que trabalham uma semana
619 e depois desaparecem, hã? Portanto vais receber ao dia.
620 V: 'Tá bem. 'Tá bem.
621 V: Trabalhas ganhas, não trabalhas não ganhas. 'Tá combinado assim?
622 V: 'Tá bem. 'Tá bem.
623 V: Pronto, então aparece amanhã.
624 V: Foda-se pá, consegui, meu!
625 V: Se tu pensas que me fazes o ninho atrás d' orelha, 'tás muito enganada!
626 Explica-me lá com' é qu' o diretor da tua escola me telefona prà loja a
627 perguntar o qu' é que se passa contigo? "Se passa como?" "Ah, é qu' ela já
628 está tapada com faltas." "Tapada, como?" Pergunta aqui a estúpida. Tu não
629 penses qu' eu ando trabalhar pa te pagar um curso e tu fazes o que te apetece.
630 Tu tens 16 anos, Carla Sofia, 16 anos!
631 V: Até amanhã, vou dormir.

Zona J

632 V: Tu estás proibida de voltar a ver esse preto. Julgas qu' eu não sei? Era o
633 que me faltava, qu' a minha filha andasse metida com um preto! Só quando eu
634 morrer! Tu não tens vergonha? Tu não sentes nojo?
635 V: Conceição... Eu vou-m' embora. Vens-te despedir?
636 V: Dou-te uma coça que nem te aguentas de pé, ouviste bem?
637 V: 'Tão ó lindinho?
638 V: Uma pinguinha?
639 V: Não quero.
640 V: É o que vais perder.
641 V: Não quero.
642 V: Pronto.
643 V: O qu' é que tás a ler, pá?
644 V: É sobre Angola, dread.
645 V: Angola... Isso é em África. África é fixe. Guiné, Zâmbia, Colômbia. Tens
646 estudos?
647 V: Tenho o oitavo mas sei o que quero, rapaz.
648 V: 'Tão, Chico, com' é qu' é? 'Tá-se?
649 V: O qu' é que estás a fazer aqui, pá?
650 V: Vim buscar uma fusca.
651 V: Aguentas aqui, hã? Ouve, isto é material de primeira. Vem de fora. Catado
652 em Espanha ou Marrocos, não sei.
653 V: Foda-se, tens um material de guerra fodido. Esta?
654 V: São vinte mocas por ser pra ti. Mas sem carregador.
655 V: Foda-se! E esta?
656 V: São 35 "brazas" mas levas o carregador.
657 V: Posso pagar em duas vezes?
658 V: Achas qu' eu sou a Caixa Geral de Depósitos? Blacks do caralho!
659 V: Mas assim fico liso, meu. Foda-se.
660 V: Ya, mas vais fazer um arraial do caralho.
661 V: Bué da cara, pá.
662 V: Ouve, não queres, guardo já esta merda.
663 V: Foda-se, 'tá-se bem, 'tá-se calmo.
664 V: Foda-se, Pantera. Já te disse qu' essa merda parece verdadeira, pá! Um dia
665 ainda vais-te lixar, foda-se.
666 V: Calma aí, dread! Calma aí.
667 V: Acha que a sua mãezinha se vai demorar muito? É qu' eu estou tão
668 indecisa. É o jantar d' anos do meu filho. Está na tropa. Isto hoje em dia é uma
669 chatice. Quando pensam que vão arranjar emprego, chamam-nos pá tropa.
670 V: Olhe desculpe mas vai ter de sair. É qu' eu vou ter de fechar!
671 V: Sua malcriadona! A sua mãezinha vai ter notícias minhas!
672 V: Não devias ter vindo aqui. Já tenho sarilhos que cheguem.
673 V: Queria muito te ver, Carla.
674 V: Podias ter aparecido na escola.

Zona J

675 V: Mas é a minha única hora livre, foda-se. Também 'tou a dar o litro por ti. Mas
676 tu gostas de mim ou não gostas? O qu' é que te deu agora?
677 V: Gosto. Gosto a sério. Olha, tenho d' ir. A minha mãe já deve ter chegado à
678 loja. Eu depois telefono-te, 'tá?
679 V: Ora, muito boa tarde. 'Tá tudo surdo nesta casa? Isto é pra si, menina
680 Clotilde.
681 V: O homem 'tá maluco.
682 V: Mariquinha, vamos todos pr' Angola.
683 V: Esses cotas são fodidos.
684 V: Já não sabe dançar quizomba, menina Clotilde? Alberto, 'tiveste outra vez a
685 beber?
686 V: Só foi um copito, que diabo! O qu' é que se janta?
687 V: Ih, a panela...
688 V: Pai, ond' é qu' arranjou essa roupa?
689 V: Achas qu' eu te devo dar alguma satisfação?
690 V: Ond' é qu' arranjaste essa roupa, Alberto?
691 V: Isto também é pra si, menina Clotilde.
692 V: Ond' é qu' arranjaste este dinheiro, Alberto? A fábrica não fechou?
693 V: Fui despedido e fui receber a indemnização!
694 V: Olá, viva! Muito bom dia! Passam poucos minutos das cinco horas da
695 manhã. Por isso mesmo, ainda as primeiras horas deste dia em que você se
696 prepara para mais uma jornada.
697 V: Lá vai ele outra vez, pá! Fogo! Ouve lá, dread, tens de te levantar sempre a
698 esta hora?
699 V: E tu? Ond' é que 'tiveste ontem?
700 V: A conversar c' o Filomena e os outros. Nunca mais apareces? O Filomena
701 quer falar contigo, par'a gente falarmos todos.
702 V: Não te metas em merda, Pantera.
703 V: Quant' é que ganhas?
704 V: Bom dia, pai. A mãe já saiu?
705 V: Há muito... A Clotilde mata-se a trabalhar.
706 V: Ond' é que vai de mala aviada, pai?
707 V: Tó... Diz à tua mãe que tudo se há-de compor. Ainda vamos ter vida boa.
708 V: Siga as instruções e fica logo a saber o resultado, em dois minutos.
709 V: Sim, sim.
710 V: Bom dia.
711 V: Olha p' aquilo, olha toda boa!
712 V: Ó boa, anda cá aqui, querida! Anda cá.
713 V: Fodia-te já aqui! Traçava-te, querida! Ah, boa!
714 V: Caladinho aí, meu filho da puta. Antes qu' eu te parta o focinho, caralho!
715 V: Epá! É a tua garina? Eu não sabia. Foda-se, ouve lá! Calma!
716 V: O qu' é que estás aqui a fazer? Isto não é ambiente pra ti, Carla!
717 V: Era pa te ver.

Zona J

718 V: Tem lá paciência, foda-se. Depois compro-te aqui um apartamento. Vão
719 fazer ali uma piscina.
720 V: Preciso falar contigo.
721 V: Mas agora?
722 V: Ó Totó, olha quem vem aí!
723 V: Em vez de 'tares a trabalhar, 'tás na conversa?
724 V: Já vai, Sôr Ferreira.
725 V: Já vais, já! Vais e rapidamente! Junta as tuas coisas e põe-t' a andar! Eu
726 não quero aqui namoros, 'tás óvir? E se queres foder, vai foder pá palhota!
727 Preto dum cabrão! Anda cá qu' eu faço-t' a folha! Põe-t' a andar.
728 V: Primeiro tens que me pagar, caralho!
729 V: Preto de merda! Eu devo-t' alguma coisa?
730 V: Tu tens de me pagar o que me deves, foda-se.
731 V: Não te devo nada! Andrade, cham' a polícia! Este gajo está armado e
732 invadiu a obra. Desaparece! Desaparece, sacana!
733 V: A culpa é minha, merda, toda minha.
734 V: Eu mato aquele filha da puta!
735 V: Tó, não faças nada. Vamos pa tua casa.
736 V: Queres me dizer o qu' é que 'tá-s' a passar contigo?
737 V: Vais-me buscar um copo d' água? Desculpa.
738 V: Fogo... E que tu consegues pôr-me nervoso, Carla. O qu' é que se passa,
739 princesa? O qu' é que foi? Já não gostas de mim, é? Gostas de outro, hã?
740 V: Não... Só gosto de ti. Vou gostar semp' de ti. Não é isso. Eu... não te quero
741 perder. Antes preferia morrer.
742 V: Porra, que susto. 'Tá tudo bem, miúda. 'Tá tudo bem.
743 V: Tó, isso não. Pára! Pára!
744 V: 'Tás comigo, 'tá tudo bem, foda-se!
745 V: Não me toques! Não consigo... 'Tou grávida.
746 V: O quê?
747 V: Já fiz o teste.
748 V: É meu?
749 V: Metes-me nojo!
750 V: Desculpa...
751 V: E agora?
752 V: Estou? Estou? Estou? Estou? Era d' Angola. O meu pai ficou preso em
753 Luanda.
754 V: Epá, caga nisso, foda-se.
755 V: Então, brother, meu? 'Tá-se bem, meu?
756 V: Tudo bem.
757 V: Bem-vindo à realidade.
758 V: Ya.
759 V: Eu sabia que tu vinhas, meu. Eu sabia, meu.
760 V: 'Tás-m' a dever um porro, Cosmo. Lerpaste.

Zona J

761 V: O caralho, não lerpei nada!
762 V: Dreads! Cuidadinho com a língua!
763 V: Boa noite, António. Como é que está a tua mãe?
764 V: Bem, Dona Filomena. Vai andando.
765 V: Encontrei-a hoje. Não gostei nada do aspeto dela. Estava muito murcha,
766 muito triste. Meu filho, tu tens que lhe dar mais apoio, mais carinho.
767 V: Cota, é mais um pai que desaparece. Habitua-mo-nos depressa a isso.
768 V: Quim, tu sabes qu' eu não gosto que tu fales assim, meu filho. Olha que
769 Deus castiga, filho.
770 V: Aposto qu' é o atrasado do Picapau, meu.
771 V: Tão pá, ond' é que te meteste, caralho?
772 V: Calma, dread.
773 V: Fui às compras.
774 V: Merda, meu, sempre atrasado.
775 V: Alguém tinha que desviar os mantimentos, man.
776 V: Com' é quié? Vai.
777 V: Roda lá isso.
778 V: Yo man! O cabrão do segurança, man, o gajo não me largava, man. 'Tava
779 sempre atrás de mim dei-lhe um grande baile e...
780 V: Dreads, dreads! Almirante Reis, Rua da Palma, Martim Moniz, à direita, uma
781 ruazinha estreitinha onde existem três lojas. Uma, duas, três! A terceira loja é a
782 que nós vamos fazer. 'Tás connosco?
783 V: 'Tá-se bem.
784 V: E agora o qu' é qu' eu faço?
785 V: O qu' é que queres qu' eu te diga?
786 V: Sei lá. O qu' é que tu fazias no meu lugar?
787 V: Mas também tens de decidir já?
788 V: Ele diz que tem de ser.
789 V: Mas gostas mesmo dele? Gostas mesmo dele? Tens a certeza?
790 V: Estou grávida, não estou?
791 V: Epá, fogo, ó Carla, pá! As vezes qu' eu t' avisei... Também não tiveste
792 cuidado nenhum.
793 V: Eu sei mas o qu' é que tu queres?
794 V: Podias fazer um aborto? Pá, a minha irmã fez e correu tudo bem. Ao menos
795 ninguém sabia de nada.
796 V: E s' ele se vai embora sem mim?
797 V: Yo dreads. Vamos lá recapitular isto pa não haver dúvidas, hã?
798 V: Entre o Martim Moniz e o Largo de São Domingos, no problem, 'tá-se bem.
799 V: Vamos por aqui, devagarinho, nesta esquina aqui fica o puto de vigia.
800 V: Já tens alguém?
801 V: O Pantera.
802 V: O Pantera?! Tu 'tás doido, pá? O Pantera não vai e mais nada.
803 V: Não vais como? Ele quer ir!

Zona J

804 V: É meu irmão...
805 V: Deixa-te de merdas, está bem? Não fudas agora o esquema, 'tá bom! É um
806 puto. Se houver merda não há problema, 'tás a perceber?
807 V: Ya.
808 V: Nesta esquina fica o puto Pantera. Cosmo, tu fazes a manobra e encostas
809 aqui, hã? Saio eu, o Ulisses e o Cienta, Ok? Tu ficas na porta da carrinha pa
810 meteres os sacos. Cienta, no passeio, um minuto, um minuto e meio. Nem
811 mais um segundo! Eu e o Ulisses sacamos o que pudermos e pomo-nos todos
812 nas putas.
813 V: Ya, na pausa.
814 V: E o qu' é qu' eu faço?
815 V: Tu ficas c'o bico calado a noite inteira e ao pé do Cosmo. E só te mexes
816 quando eu disser, ouviste?
817 V: Ya, ya.
818 V: Olha lá! E tu já decidiste o dia ou quê?
819 V: Já, já. Depois d' amanhã.
820 V: Eu vou lá buscá-la!
821 V: Deixa-a estar! Deixa-a estar! S' ela 'tá armada em parva, deixa-a estar.
822 V: Mas é qu' ela esteve fechada no quarto o dia inteiro.
823 V: Quando ela tiver fome, ela sai.
824 V: Hoje podes cá ficar?
825 V: Toda a noite, não.
826 V: Mas é qu' eu quero-te só pra mim...
827 V: Tens mais pistáchios?
828 V: Foda-se, pára quieto, caralho!
829 V: Ond' é que se meteu o teu irmão?
830 V: Deve 'tar ao telefone com a dama.
831 V: Foda-se. Caga nessa merda, Filomena. Mal chegar o Cosmo e o Cienta,
832 bazamos.
833 V: Calma, vai pr' além espreitar, meu.
834 V: Yo nigga, ontem vi outra vez "O Predador", meu!
835 V: Pára com essa merda, caralho.
836 V: You are a really ugly mother fucker.
837 V: Pára tu com isso.
838 V: Yo é um bacano que vem do espaço, vem caçar-nos, como nós fazemos
839 aos animais.
840 V: Cala-te, black!
841 V: Está bem visto, né?
842 V: A minha mãe?
843 V: 'Tá a dormir...
844 V: Já que estás acordada, podemos conversar um bocado.
845 V: Desapareça!
846 V: Mãe! Mãe...

Zona J

847 V: Tu gostas é de catinga, não é minha putinha?
848 V: Então? Ond' é que te meteste?
849 V: 'Tiveste aonde, meu caralho?
850 V: Tó, olha o meu blusão novo.
851 V: Atão, pessoal? Foi bem escolhida, ó não?
852 V: Foda-se, dread. É altamente!
853 V: Tem cá um motorzinho... Ouçam lá isto.
854 V: Cosmo, puseste gasolina?
855 V: Ya.
856 V: Porquê? Queres a factura pós impostos, é?
857 V: 'Tão e aquela parte c'o gajo encontra as cabeças dos humanos espetadas
858 nas estacas?
859 V: Ouve lá, tu 'tás a falar do quê, pá?
860 V: O "Predador" do Schwarzenagger. Nós somos a caça dos extraterrestres.
861 V: Cala-te, pá! Já chega, meu! Estamos próximos. Tó, 'tás pronto? Cienta, um
862 minuto e meio, hã? Vamos abrir a ostra. Pantera, força. Sabes o que tens a
863 fazer.
864 V: Vá, chaval... Faz pela vida.
865 V: Pantera, toma atenção. Se der merda, baza imediatamente. Cienta, fica com
866 a fusca.
867 V: Circular, vá, circular... Andor!
868 V: Vai, vai! Filomena, olha o tempo! Filomena!
869 V: Foda-se, foda-se, caralho.
870 V: Meu, ond' é qu' este gajo vai?
871 V: Baza, baza, olha o alarme, olha a bófia, nigga, baza!
872 V: Filomena!
873 V: Chama-m' esse cabrão, pá!
874 V: Foda-se, caralho.
875 V: Baza, baza, 'bora, 'bora, 'bora, nigga. Vamos bazar!
876 V: Olha o guarda. Olha o guarda-nocturno!
877 V: Alto!
878 V: Ei mister! Mister! Quietos aí!
879 V: Pantera!
880 V: Pantera!
881 V: Filho da puta, caralho!
882 V: Pessoal! Embora!
883 V: Foda-se!
884 V: Cosmo, vai!
885 V: Andem com essa merda, foda-se!
886 V: Vai, pá... Anda com essa merda, caralho! Embora, fecha, embora!
887 V: Pantera, aguenta, caralho. Aguenta, Pantera.
888 V: Não digas nad' à mãe.
889 V: Aguenta...

Zona J

890 V: Porra, mano, 'tá frio.
891 V: Não 'tá nada. 'Tá calado.
892 V: Foda-se! O hospital, temos qu' ir pó hospital, foda-se!
893 V: O meu blusão, caralho.
894 V: O hospital, foda-se! Pantera, caralho! Deixa-te de merdas, Pantera! Pantera!
895 Pantera! Foda-se! Foda-se... Foda-se! Foda-se!
896 V: É melhor com' eu te disse, Tó. Pensa um bocadinho... Aqui a gente trata de
897 tudo, caralho.
898 V: O Pantera... O meu irmão morreu, meu, foda-se!
899 V: 'Tamos todos fodidos, meu... Pensa na tua mãe, na tua dama, caralho!
900 V: Não penso em nada, foda-se! A culpa é toda tua, Filomena. Foda-se. Tu e
901 as tuas fezadas, meu. És um ganancioso do caralho!
902 V: 'Tá-se bem, man. 'Tá-se bem. Cumpriste a tua parte.
903 V: Foda-se, caralho!
904 V: Trouxeste o passaporte?
905 V: Trouxe.
906 V: Muito bom dia. Posso ajudá-los?
907 V: Bom dia. É pra Luanda.
908 V: Sim, senhora. Quantas pessoas são?
909 V: Somos os dois.
910 V: Luanda...
911 V: Quanto é que é?
912 V: Turística?
913 V: Sim. Quanto é que é?
914 V: E quando é que pretendem ir?
915 V: Agora!
916 V: Hoje?
917 V: Sim. Daqui a bocado há um voo, não há?
918 V: Sim... mas não fez reserva, pois não?
919 V: Posso ver os vossos passaportes, por favor? E o visto?
920 V: Eu sou angolano.
921 V: Eu falo do visto dela.
922 V: Ela vai comigo.
923 V: Mas a menina não pode ir pr' Angola sem o visto.
924 V: Quanto é que leva pelos dois bilhetes?
925 V: Eu peço desculpa mas eu acho que o senhor não está a perceber. Uma
926 pessoa, pra comprar um bilhete, tem de ter uma reserva.
927 V: Toma lá o dinheiro e dê-me os dois bilhetes, caraças...
928 V: É só um momento qu' eu vou ver se ainda há bilhetes pra hoje.
929 V: Vamos embora, baza. Puta do caralho!
930 V: E agora o qu' é que fazemos?
931 V: Nada. Acabou-se.
932 V: Mas acabou-se como?

Zona J

933 V: Vai pra casa. Quando tudo acalmar depois a gente fala.
934 V: Eu não vou pra casa nem pra lado nenhum. Vou pa onde tu fores.
935 V: Eu sou muito má companhia, dou um azar do caralho. Eu não quero que tu
936 estragues a tua vida por minha causa, Carla.
937 V: A porra da minha vida era uma merda até eu te conhecer, entendes? E
938 agora não penses que te livras de mim. O que foi?
939 V: Nada. Deve ter sido um mau jeito. Espera por mim aqui, 'tá bem? És muito
940 teimosa.
941 V: Olha quem fala. Só qu' eu não faço sacanices como tu. Havia era deixar-te
942 pr' aí sozinho como me fizeste a mim.
943 V: Não vale a pena, vai-te embora.
944 V: Angola fica pra que lado?
945 V: Não sei... mas deve ficar longe.
946 V: Não faz mal, ainda havemos de lá ir algum dia.
947 V: Força. Vai qu' eu fico aqui.
948 V: Então eu fico aqui contigo. Aqui também se está bem.
949 V: 'Tá-se bem.

1 V1: São vários os meios e diversos os caminhos que podem levar o Príncipe ao poder. Há
2 os que o herdaram e há aqueles que o conquistam por talento ou sorte. Há outros que só
3 podem tomar o poder por meios perversos ou criminosos. Ele ascenderá ao poder contra a
4 vontade de muitos e sem o favor de ninguém por via de mil trabalhos e perigos e depois
5 manter-se-á nele por meio de actos audaciosos e arriscados. Mas, não se pode dizer que
6 seja um exemplo de virtude matar, trair os seus amigos, não ter lealdade nem compaixão.
7 V2: Minha querida! Minha querida! Não tenhas medo, fizeste bem... Deus e eu velaremos
8 por ti. Felicidades!
9 V: Agora juízo, menina. Felicidades!
10 V: Primeiro a Igreja, depois o Governo e só depois a oposição!
11 V: Jacinto, parabéns...
12 V: Obrigado, Pedro.
13 V: Parabéns...
14 V: Tens uma bela noiva...
15 V: Muito obrigado.
16 V: É para si, mãe.
17 V: Então está feliz, mãe?
18 V: Estou... por ti.
19 V: Não prefere um pastelinho de bacalhau e um copo de vinho tinto?
20 V: Jacinto, achas que posso ir falar com o Boaventura agora?
21 V: Eu acredito no mercado, foi nele que refiz a minha fortuna.
22 V: Mas nós fomos educados noutros princípios, Alexandre, não me venhas agora com
23 essa treta de que o lucro e o mercado é que determinam quais as empresas que devem
24 sobreviver. Há outros valores, há o interesse nacional, a amizade... Eu sei que te
25 preparas para comprar o Banco Popular aos espanhóis, com a ajuda do Governo.
26 V: Tu sabes que o meu Grupo depende muito da relação de mútua confiança que
27 estabeleceu com o Popular e que se essa relação se alterar me pode causar graves
28 dificuldades e o desemprego para milhares de pessoas...
29 V: Durante o meu exílio no Brasil e enquanto lutei para recuperar o que me roubaram no
30 25 de Abril nunca mostraste o mínimo sinal de solidariedade e nem quando ias ao Brasil
31 em negócios me perguntaste se eu te poderia ajudar ou se queria ser teu sócio. E nem
32 mesmo hoje, na situação em que te encontras, me pedes humildemente ajuda ou apoio...
33 Pelo contrário, vens-me falar de trabalhadores e desemprego como se isso te
34 preocupasse...!
35 V: Pensa bem, Alexandre... pensa bem antes de fazeres seja o que for...
36 V: Tens mesmo a certeza que o Boaventura vai comprar o Banco?
37 V: Hum. hum!!!
38 V: Tu sabes que se o Banco continuar nas mãos dos espanhóis é a minha morte política.
39 V: Tem confiança em mim.
40 V: Eu já alguma vez te deixei ficar mal?...
41 V: Jacinto, caro ministro. Como era vosso desejo, fiz hoje aprovar em reunião do
42 Conselho de Administração da Mútua a linha de crédito especial para o Grupo
43 Boaventura.
44 V: Obrigado, Francisco.

45 V: O João Nuno também já me confirmou que o Banco de Portugal não se vai opor ao
46 negócio, apesar de o Boaventura ficar com mais de 20% do mercado bancário.
47 V: Deixem-se de conspirações. Anda Francisco, vamos dançar.
48 V: É para si, Senhor Boaventura...
49 V: O senhor Ministro gostaria de lhe dar uma última palavrinha.
50 V: Posso pedir-lhe que entre?
51 V: Parabéns, senhor Boaventura.
52 V: O Popular regressa enfim a mãos portuguesas!
53 V: Muito obrigado, senhor Ministro.
54 V: Não faço mais que o meu dever como empresário e como português.
55 V: Como sabe, alguma comunicação social tem sugerido que o senhor Boaventura não
56 hesitará na primeira oportunidade em realizar mais-valias e regressar ao Brasil.
57 V: Eu gostaria de poder tranquilizar o senhor Primeiro Ministro garantindo-lhe que não
58 haverá alteração na estrutura acionista do Grupo Boaventura nos próximos dez anos e
59 que o apoio á indústria nacional será significativamente aumentado?
60 Sabe que eu sempre procurei contribuir para o progresso e para o desenvolvimento do
61 nosso País. Entre homens de honra não são necessários contratos escritos.
62 V: Posso então contar com a sua palavra, senhor Boaventura?
63 V: Pode.
64 V: O Doutor Jacinto é disso testemunha.
65 V: Sr. Boaventura!
66 Vem-nos falar dos seus meninos, Padre Francisco?...
67 Tu é que me podias dar informações.
68 Vou entrevistar o Pedro no meu programa.
69 Que é que queres saber?
70 A posição do Banco de Portugal nesta história.
71 Almocamos?
72 Não sabes que assediar um alto funcionário do Banco de Portugal, é crime?...
73 Então, e assediar a mulher de um amigo é o quê?...
74 Pedro?
75 Notícia de primeira página: O ministro Pedro Castelo Branco agarrado á... á comunicação
76 social!
77 Sempre se confirma, o Pedro é o teu convidado desta semana?
78 Com o negócio do Boaventura ele é o rosto da notícia.
79 Vocês, são a favor ou contra?
80 V: Off record. Se estivéssemos no Governo faríamos a mesma coisa. Mas como estamos
81 na oposição, somos contra. E se tirássemos uma fotografia do nosso grupo? Jacinto
82 anda.
83 Francisco ajuda-me aqui.
84 Vamos organizar... espera aí, falta o Pedro... Pedro!
85 Pedro! Pedro!
86 Sr. Ministro, venha lá que o País precisa de si.
87 Uma flor... Nada... João Nuno tu traíste o nosso grupo quando te passaste para os
88 comunas...

89 Deixa-o lá... nós perdoamos-lhe esse pecado da juventude...
90 Anda, anda daí. Pensando bem, nunca pertenci a este grupo...
91 por isso... Espera aí... deixa os noivos... venham vocês para o meio.
92 Não é preciso, estamos aqui bem.
93 Venham para aqui.
94 Não faz diferenca nenhuma...
95 deixem-se lá estar.
96 Anda lá, anda lá...
97 Só falta a Fátima
98 para o nosso grupo estar completo.
99 Se ela estivesse em Portugal viria de certeza.
100 Nunca perderia uma oportunidade de tentar o Jacinto.
101 Porque é que não me chamaste?
102 ... por orgulho?
103 Temos que ser sempre os mais fortes, não é?
104 Não conhecemos limites, nem nunca admitimos a derrota.
105 Tu precisavas da minha ajuda...
106 e eu ainda precisava tanto de ti...
107 Por ti eu era capaz de tudo!...
108 Deve o Príncipe ganhar amigos e aniquilar os inimigos.
109 Fazer-se amar e temer.
110 Estar preparado para vencer pela força ou pelo engano.
111 Deve ainda manter a amizade dos ricos e poderosos até ser suficientemente forte para
112 que deles não precise.
113 Filhos da mãe!!!
114 Preciso de todas as informações sobre os movimentos do último ano.
115 E, a partir de agora nenhuma ordem de compra ou venda sai deste escritório sem o meu
116 conhecimento pessoal.
117 ... Devemos então saber...Que há dois géneros... devemos então saber que há dois
118 géneros de combate.
119 Entre.
120 Queria falar-te a sós.
121 Estou preocupado contigo.
122 Deixa-te de charadas, vai direito ao assunto.
123 No negócio do Boaventura
124 há muitos interesses em jogo, Francisco e há gente poderosa que não tem gostado da
125 forma como tens influenciado tudo e todos a favor do Boaventura... O Joaquim Castro
126 podia ter-me dito isso directamente...É que temo que estejas a meter o Pedro e o Jacinto
127 numa alhada... Não te preocupes, que eu sei bem o que é melhor para eles.
128 E tu toma atenção por onde andas, Paulo, há ruas muito mal frequentadas... Cheque.
129 Quantas peças tens de sacrificar até ao cheque mate?...
130 Doutora Fátima?...
131 A menina precisade mais alguma coisa?
132 Não obrigada, senhor Silva.

133 Pode ir para casa.
134 Sorria sempre senhor Ministro, e não responda directamente às perguntas...
135 Vamos então colocar a máscara... Ponha qualquer coisa absorvente.
136 A pele do senhor Ministro é muito oleosa.
137 Então? Estás calmo?
138 Voltando ao tema inicial desta entrevista e aquele que verdadeiramente interessa
139 aos portugueses neste momento. O seu governo apoia o acordo feito entre o grupo
140 Boaventura e os espanhóis para o empresário português recuperar o controlo do Banco
141 Popular?
142 O meu governo é favorável á existência de grupos nacionais económicos fortes.
143 Eu confio e creio que a maioria dos portugueses concordará comigo, nas capacidades do
144 Senhor Boaventura e no seu patriotismo.
145 Não receia estar a comprometer a sua carreira política?
146 Ainda há homens de palavra em Portugal, e tenho a certeza que o senhor Boaventura é
147 um deles.
148 Essa jornalista estava comprada, senhor Ministro!
149 Obrigou-o a fazer uma profissão de fé no Boaventura.
150 O que me vale é ter o Jacinto...
151 Como?
152 Nada... Ligue-me ao Dr. Jacinto Pereira Lopes...
153 Espero que já tenha acabado a lua de mel...
154 Estou, Pedro? Correu tudo bem.
155 Não, não te vi na televisão... desculpa...
156 Posso, tá... Eu passo pelo teu gabinete amanhã,
157 antes de ir para a Boaventura... Tá... um abraço.
158 É uma das mais brilhantes
159 economistas da sua geração.
160 Doutorada por Harvard é ainda uma mulher bonita e de reconhecido bom gosto.
161 Falamos da Doutora Fátima Resende.
162 Porque é que abandonou a universidade e regressou a Portugal?
163 Porque para mim o bom nome do meu pai é mais importante que a minha carreira.
164 Mas afinal de contas é uma profissional de mérito, também gosta de desafios?
165 Não digo que não. Também gosto bastante de desafios!O que é que ela te quer dizer com
166 isto?
167 Ela quem? A Fátima?
168 Então, que isto é uma pirâmide e uma faca de secretária... em cristal...
169 Não faças de mim parva... no vosso código isto quer dizer o quê?
170 Tens mais experiência do que eu em interpretações esotéricas.
171 Mas se queres mesmo saber porque é que não falas com a tua tia Felismina que é... que
172 é uma mulher de virtudes e fala com os espíritos...
173 A minha tia não é para aqui chamada...
174 se não fosse ela não tínhamos esta casa...obrigado pela casa, Rosa.
175 Rádio Club Português - Informação.

176 Bom dia. A Bolsa de Lisboa voltou a abrir em alta em consequência da compra do Banco
177 Popular pelo Grupo Boaventura.
178 Esta aquisição provocou uma onda de euforia junto dos investidores, depois de ontem
179 Alexandre Boaventura ter prometido reforçar o seu Grupo com mais aquisições de
180 importantes empresas portuguesas. Por outro lado a CNVM decidiu instaurar um inquérito
181 á corretora Resende, confirmando assim rumores de eventuais irregularidades
182 financeiras que estariam na origem do suicídio do corretor Afonso Resende. Na
183 inauguração do hospital de Vila Flor, o primeiro-ministro declarou que o governo...
184 Trata-se da Doutora Fátima Resende, que regressou de urgência por causa dos negócios
185 do pai. A corretora está em má situação e corre o risco de ir á falência. Os nossos bancos
186 detêm créditos sobre a corretora Resende?
187 Tem um relatório completo na sua mesa.
188 Passe por favor.
189 Sim?...
190 Posso perguntar qual o motivo do seu interesse?
191 Uma mulher bonita merece sempre uma atenção especial.
192 Sem elas não se constróem impérios.
193 Senhor Director:
194 A corretora Resende honrará todos os seus compromissos.
195 E não é pelo facto do meu pai ter falecido que vai deixar de fazê-lo.
196 Pode ter a certeza disso.
197 Logo que tenha uma ideia precisa da situação, entrarei em contacto consigo. Muito boa
198 tarde.
199 A luz verde do Governo á tomada de controle do Banco Popular
200 pelo conhecido empresário
201 Alexandre Boaventura, continua a ter efeitos positivos na
202 Bolsa...
203 Desculpa ter vindo sem avisar.
204 Por amor de Deus, Fátima, não tens nada que te desculpar.
205 A minha porta está sempre aberta, especialmente para ti.
206 Que te traz a casa de um humilde servo do Senhor?
207 Preciso de saber se a Mútua me pode conceder um empréstimo?
208 A corretora do meu pai está numa situação desesperada.
209 Depende do montante e das garantias...
210 2 milhões de contos e não tenho garantias suficientes...
211 Deixas-me numa posição difícil
212 pois sabes que sou um mero servidor de riquezas e bens que me foram confiados...
213 Eu nada posso fazer por ti...
214 mas tu, podes fazer muito...
215 Senhor Doutor?
216 O senhor Ministro vai recebê-lo agora.
217 Logo á tarde tenho de ir á Assembleia da República e sabes que na minha posição
218 não posso correr o risco de factos consumados.
219 Eu conto com a tua lealdade...

220 Preciso que me mantenhas informado de todos os movimentos do
221 Boaventura...
222 Se é por causa do negócio do Banco Popular, podes ficar descansado.
223 Já corre que se isto falhar, a minha cabeça é a primeira a rolar.
224 E, que o meu substituto serias tu.
225 Sabes perfeitamente que eu não quero ser ministro.
226 Além disso, eu nunca te trairia.
227 No contexto actual não nos é possível protelar mais.
228 A decisão está tomada e é irreversível...
229 Mas, Dr. Jacinto, o Governo assegurou que o Banco Popular ainda iria reforçar o apoio
230 aos grupos económicos portugueses... Qual governo, qual carapuça.
231 Ou pagas imediatamente os empréstimos que o Banco te fez e que estão vencidos ou
232 faço accionar as garantias que apresentaste e fico com a maioria e o controle do teu
233 grupo. Ainda te vais arrepender, Alexandre.
234 Adoro vê-los rastejar...
235 Um homem assim não merece ter poder.
236 Dr. Jacinto, conto consigopara explicar a nossa posição aos seus amigos no governo... e
237 na oposição também, é claro... Com certeza...
238 Consta que o seu nome anda aí na baila para ocupar um lugar no governo?
239 São apenas boatos, senhor Boaventura.
240 Ainda bem, comigo não se servem dois senhores!
241 É o seu filho.
242 Voltou a assaltar uma loja
243 e pede a sua ajuda.
244 Não interessa.
245 Há muito que deixou de ser meu filho.
246 Sr. Boaventura, se alguma vez os interesses do Grupo forem incompatíveis com a
247 política...
248 eu não hesitarei em ficar do seu lado.
249 Não, Dr. Jacinto: Devemos tornar sempre a política compatível com os negócios.
250 Dom José, como pasa?
251 Como ficou claro nesta Comissão, o Governo, agiu sempre tendo em conta o interesse
252 nacional...
253 O interesse do Boaventura!...
254 Não me interrompa, senhor deputado.
255 Vossa Excelência é que devia esquecer por momentos o interesse
256 do grupo económico a que está ligado e pensar acima de tudo
257 no País que representa nesta Casa.
258 Estou em condições de assegurar aos senhores deputados, e ao País,
259 que o Banco Popular vai ficar em mãos nacionais
260 das quais aliás nunca deveria ter saído. E se tal não acontecer por qualquer motivo
261 eu assumo aqui e agora o compromisso de honra de me demitir imediatamente.
262 S' tor.

263 Isabel, peça por favor ao Doutor Teles e ao Doutor Álvaro para virem ter comigo ao
264 gabinete.
265 Mas, s' tor.
266 E agradecia que não fosse interrompido.
267 A Rosa não gostou da minha prenda?...
268 Se calhar não percebeu o que eu quis dizer...
269 A única forma de subir a pirâmide do poder
270 é usar o punhal...
271 Foi para me dizeres isso
272 que me vieste visitar?...
273 Não. Vim ver o mais jovem
274 e brilhante administrador
275 do maior grupo económico nacional.
276 Quando eu era um reles
277 trabalhador estudante
278 e tu uma menina rica
279 nunca tomaste a iniciativa
280 de me visitar...
281 Mas passámos
282 bons momentos juntos...
283 Mas tu preferiste
284 ir viver para os Estados Unidos...
285 E tu caíste nos braços da Rosa,
286 com a bênção do Francisco...
287 Não ataques o Francisco.
288 Foi ele que nos manteve unidos...
289 ...para nos utilizar.
290 Mas sempre beneficiamos
291 com as interessantes informações
292 que ele nos deu...
293 É exactamente o que eu preciso agora:
294 uma informação interessante.
295 Já não há informações interessantes.
296 O negócio está feito,
297 a Boaventura comprou o Popular
298 ficando com a maioria do banco,
299 que assim volta para controlo nacional.
300 O Boaventura
301 a fazer de cavaleiro andante...
302 e de grande salvador da Pátria...
303 ...podíamos jantar
304 para me contares
305 o resto do conto de fadas.
306 Eu acabo de voltar de lua de mel...

307 Porque não dizes á Rosa
308 que tens uma reunião?...
309 Tu quando queres,
310 fazes bem de serpente tentadora...
311 Fico á espera da oportunidade
312 de poder por á prova esse meu talento.
313 Para não teres a desculpa
314 de não saber como me encontrar...
315 Rosa, podes vir aqui?
316 Olha, Rosa,
317 tinha que representar a Mútua
318 no concerto no CCB
319 e como não posso ir,
320 pensei que poderias substituir-me...
321 Com todo o gosto.
322 Outra coisa, Rosa: o Jacinto está a par
323 dos teus problemas?
324 Qual deles, Francisco?
325 Sabes muito bem a qual me refiro.
326 Nem desse, nem do outro.
327 Ainda bem.
328 É obrigação de uma esposa,
329 procurar poupar o marido.
330 Aliás...
331 foi por te considerar a mulher certa
332 que apoiei o teu casamento
333 e te ajudei na compra das acções.
334 Espero que não me desiludas.
335 Tem sido difícil convencer o Jacinto
336 a ser mais ambicioso...
337 Eu quero saber tudo,
338 absolutamente tudo.
339 Eu tenho a sensação que há
340 qualquer coisa que nos está a escapar.
341 E se eu vos trouxe para a Boaventura
342 foi exactamente para ter acesso
343 a toda a informação.
344 Mas, as coisas
345 parecem estar a correr bem...
346 o negócio com o Popular
347 foi um completo e arrasador sucesso.
348 Sim, mas é bom
349 que estejamos preparados
350 para o próximo movimento,

351 porque isto não vai ficar por aqui.
352 Além disso eu tenho a impressão
353 que há qualquer coisa que nós não sabemos.
354 E, isso deixa-me nervoso.
355 O Joaquim Castro
356 tem bons apoios
357 e não vai ficar de braços cruzados...
358 S' tor...
359 Isabel, eu pensei
360 que tivesse ficado claro
361 que eu não quero ser interrompido!
362 Desculpe, s' tor,
363 é a Doutora Rosa... a sua esposa.
364 Tou. Não...
365 sabes que música clássica
366 não é o meu forte.
367 Está bem, eu aproveito
368 e fico mais umas horas
369 aqui no escritório...
370 Diverte-te. Beijinhos.
371 A situação na corretora
372 ia de mal a pior
373 e ele era demasiado orgulhoso
374 para pedir ajuda.
375 Eu gostava muito dele.
376 Eu sempre tive
377 um carinho especial pelo teu pai.
378 É pena não teres mostrado
379 esse teu carinho especial,
380 quando tiveste oportunidade disso.
381 Não estou a perceber.
382 A oferta do Boaventura
383 sobre o Banco Popular
384 foi muito acima da cotação na Bolsa.
385 Teria bastado uma palavra tua
386 para a corretora
387 ter recuperado todos os prejuízos.
388 Tens noção do que estás a dizer?
389 Tenho.
390 E tu ainda tens
391 uma oportunidade para te redimires.
392 Basta dizeres-me ao ouvido
393 aquilo que eu quero saber.
394 Sabes perfeitamente que isso é ilegal...

395 E não é ilegal tudo o que tem valor?
396 Tu não confias em mim, pois não?
397 Ou não confias em ti,
398 quando fico perto demais?
399 Eu prefiro manter
400 uma fronteira clara
401 entre o plano profissional e o pessoal.
402 Então porque é que me convidaste
403 para jantar?
404 É um crepe suzette para a senhora?
405 Exactamente.
406 E para mim, pode-me trazer já um café.
407 Não te importas, pois não?
408 Não, comigo
409 não precisas de fazer cerimónias...
410 Nenhumas.
411 Não te ponhas com merdas,
412 tá bem?!

413 O teu problema
414 é que te preocupas demasiado,
415 com o que as pessoas pensam.
416 Porque é que ficas
417 sempre a meio caminho?
418 Porque vieste do nada
419 e qualquer coisa é melhor
420 do que voltar atrás?
421 Faz o que te apetece
422 em vez de ficares para aí parado!
423 Estás doido
424 para me dar um par de estalos!
425 Forca!

426 Porque é que não me dás?
427 Ou então, porque não juntas
428 o útil ao agradável?!

429 Não te apetecia
430 rasgares-me a roupa toda,
431 deitares-me em cima da mesa
432 e foderes-me em grande, aqui mesmo?!

433 Era bom, não era?
434 És capaz de tudo,
435 mas não arriscas nada.
436 Larga-a! Larga-a!
437 Tu, larga-me. Tu... tu...
438 Tens a certeza que é isto que queres?

439 Absoluta.
440 E não te vais arrepender?
441 Não.
442 Ainda bem...
443 Espera... tenho uma surpresa para ti..
444 É bonita, a vista.
445 Foi uma prima minha
446 que me alugou a casa, mas não fez descontos para a família.
447 Estou a tentar convencê-la
448 a vender-ma.
449 Quer dizer que vais mesmo ficar cá?
450 Podes ter a certeza.
451 Custe o que custar.
452 A vida dá muitas voltas, não é?
453 Quando menos se espera,
454 acontece alguma coisa e,
455 de repente, muda tudo.
456 Pensando bem, se não fosse
457 aquele arrumador de carros,
458 a esta hora
459 cada um estava para seu lado.
460 No fundo,
461 devíamos agradecer-lhe, não achas?
462 Lembras-te destas cartas
463 que há alguns anos
464 escreveste ao meu pai?
465 Trabalhavas no Banco de Portugal
466 e transmitias-lhe
467 informações confidenciais sobre
468 as grandes decisões em preparação...
469 Senhor Afonso Resende a taxa de juros
470 vai subir na próxima sexta-feira...
471 Senhor Afonso Resende o FMI
472 impôs uma desvalorização do escudo
473 de 20% nos próximos três meses...
474 Senhor Afonso Resende o Governo
475 prepara a privatização do banco...
476 Senhor Afonso Resende...
477 Senhor Afonso Resende...
478 Senhor Afonso Resende...
479 Senhor Afonso Resende...
480 Encontrei-as no cofre do meu pai.
481 Só soube agora pois ele nunca me tinha dito nada.
482 Mas ajudou-me a compreender

483 muita coisa.
484 Nomeadamente,
485 que estamos bem um para o outro.
486 Podes rasgá-las.
487 O que o berço berça
488 só a tumba tomba...
489 Assim nunca mais chegas a ministro.
490 Não dizes nada?
491 Agora transformaste-te num fantasma?
492 Vá, fala, mostra
493 que ainda és um homem!
494 Quem é que te disse
495 que eu queria ser ministro?!...
496 Então o que é que queres?
497 Queres continuar a ser o contínuo
498 a quem o Boaventura
499 manda fazer os recados?
500 Ou preferes ser o espião do Pedro?
501 Tu queres sempre mais, não é?
502 Mas eu estou contente
503 com o que já consegui.
504 E, o que é já conseguiste?
505 Nada! Se não fosse...
506 Sim?...
507 Boa noite, senhor Boaventura?...
508 Como está? Posso, com certeza.
509 Sim senhor,
510 eu passo por aí amanhã. Boa noite.
511 Basta o dono assobiar
512 e lá vais tu de língua de fora.
513 Desculpa.
514 É melhor ser impetuoso
515 do que circunspecto,
516 porque a fortuna é mulher,
517 e é necessário, se se quer dominá-la,
518 bater-lhe e feri-la.
519 Nunca me canso
520 de ver ferrar um cavalo
521 e apreciar o engenho e arte do ferrador.
522 Quando era miúdo
523 fugia de casa e vinha para aqui
524 dar a ferramenta ao Sr. Manuel
525 que era o nosso ferrador de então.
526 Foi com ele que aprendi a montar.

527 Dr. Jacinto, o que me diria
528 se o Santamaria nos propusesse
529 tomar uma posição significativa
530 na Boaventura...
531 Depende...
532 se essa posição não violasse o acordo
533 que o senhor estabeleceu
534 com o governo...
535 Dr. Jacinto,
536 lá na escola onde estudou
537 não ouviu dizer que são nulos
538 todos os pactos obtidos pela violência?
539 Os acordos com o governo foram-me impostos e eu só os aceitei porque não havia outra
540 saída para reaver o que era meu.
541 O senhor comprometeu-se a manter o seu grupo sob controlo nacional...
542 E onde é que está a nação?
543 Depois da revolução
544 a nação foi dissolvida,
545 e os cidadãos respeitáveis
546 ficaram sem protecção.
547 Tenho todo o direito a defender-me.
548 Eu só aceito o que me é favorável.
549 E esta a minha regra...
550 ... e quem trabalha para mim
551 é assim que tem de me aceitar...
552 A Boaventura
553 está numa encruzilhada,
554 e eu não sei ainda o que vou fazer,
555 mas se optar por um acordo
556 com os espanhóis,
557 gostava de contar incondicionalmente
558 consigo.
559 Não sei, senhor Boaventura.
560 O senhor tem todo o direito
561 de lutar para atingir os seus fins, mas...
562 mas eu vou ter de pensar
563 porque eu fico uma situação delicada.
564 Estou velho...
565 estou velho
566 e sei que não vou durar para sempre.
567 Infelizmente não posso contar
568 com o meu filho, mas penso que já encontrei
569 alguém capaz de continuar
570 a minha obra á frente da Boaventura...

571 ...obra que nem todos compreendem,
572 como os políticos
573 que procuram sempre interferir.
574 Principalmente neste pequeno País,
575 Dr. Jacinto, que nunca compreendeu
576 nem aceitou grandes homens...
577 Paz e alegria!
578 É mesmo disso que eu estou a precisar,
579 Francisco.
580 Pareces-me perturbado,
581 Jacinto.
582 O assunto é sério.
583 Eu não sei o que hei-de fazer...
584 Eu tenho a impressão
585 que o Boaventura se prepara
586 para violar o acordo que fez
587 com o Governo
588 e eu vou ter que decidir
589 entre a lealdade ao meu patrão
590 ou a amizade ao Pedro.
591 O segredo está em procurar
592 encontrar-se o projecto de Deus Pai
593 a respeito de cada um de nós,
594 mesmo através das provações
595 e sofrimentos deste mundo.
596 Estou certo que com esse conselho
597 entro com facilidade no reino dos céus,
598 mas neste momento
599 eu preciso de ajuda
600 para resolver problemas terrenos.
601 Ainda por cima a Fátima
602 anda a pressionar-me
603 para lhe passar informações
604 sobre os negócios do Boaventura.
605 Se ela pensa que faz comigo
606 o que quer, está muito enganada!
607 O meu ódio é o meu amor...
608 Devias saber que a Fátima
609 é como aqueles guerreiros
610 que não só sabem manejar a espada,
611 como sabem a quem ferem
612 e onde ferem.
613 O meu conselho é:
614 ou a desarmas ou te alias a ela.

615 Mãe...
616 Então!
617 De onde é que tu vens?
618 Queres comer?
619 Tens aí um arrozinho de feijão...
620 de ontem como tu gostavas...
621 Não, mãe, obrigado,
622 eu não tenho fome.
623 Quando uma pessoa
624 se aproxima de uma mesa,
625 e não traz nada, nem sequer apetite,
626 mau é!
627 Eu só quero
628 descansar um bocadinho, mãe.
629 Tirar os pés da lama
630 onde estou atolado.
631 Tu estás assim por culpa tua.
632 Porque tens medo
633 de encarar a realidade.
634 Tens medo de seguir o teu caminho.
635 O que é que a mãe sabe da minha vida?
636 Sei, sei... sei que tens uma mulher
637 que não presta para nada
638 e tu foste casar com ela
639 em vez de a largares,
640 sei que tens amigos
641 que te utilizam e te desprezam
642 e não os largas da mão,
643 sei que tens um patrão que te explora
644 e tu estás sempre pronto
645 para aquilo que ele te manda.
646 Eu sempre fui assim, não é?
647 Sabe porquê, mãe?...
648 Sei. Porque tens vergonha de mim...
649 e de ti...
650 Eu não tenho,
651 nem nunca tive vergonha da senhora.
652 Eu tinha era vergonha
653 de ser sempre o melhor aluno
654 e quando saía das aulas
655 tinha que ir trabalhar
656 para a mercearia
657 do senhor Amândio
658 enquanto os outros,

659 mesmo os que só tinham negativas,
660 iam para o café a jogar snooker.
661 Vergonha de ver
662 os nabos dos meus colegas
663 a jogar á bola enquanto que eu
664 andava distribuir botijas de gás.
665 Raiva de querer comprar livros
666 e ter que esperar todos os meses
667 pela biblioteca da Gulbenkian
668 para os poder ler.
669 Raiva...
670 raiva de tudo aquilo
671 com que sonhei ter
672 e que nunca pude.
673 Não, mãe.
674 Eu nunca mais quero
675 desejar uma coisa e não a poder ter.
676 Ó Sérgio, vai buscar a égua,
677 e prende-a ali...
678 e vais ver como o macho se acalma.
679 É da natureza
680 a fêmea dominar o macho, mas...
681 não há nada como o dinheiro
682 para dominar a fêmea!
683 Deste ordens aos nossos bancos
684 para pressionarem a Fátima Resende?
685 Está quase Fernando...
686 parece-me que está na hora
687 de começares a preparar
688 nossa viagem de regresso ao Brasil
689 e se calhar desta vez
690 não vamos regressar sozinhos...
691 Mas, para a batalha final vamos ter que
692 preparar toda a nossa artilharia...
693 Repare bem D. Maria Helena,
694 a imponência destas instalações!
695 Este já foi o maior
696 complexo industrial do nosso país...
697 isto é obra da vida
698 de um grande homem...
699 Como depois da revolução
700 esta é a primeira biografia
701 de um dos grandes industriais
702 portugueses,

703 era interessante fotografar
704 o senhor Boaventura aqui.
705 Acha que seria possível?
706 Eu falo com ele,
707 embora saiba que ele não gosta
708 de voltar a este local
709 pois recorda-lhe outros tempos...
710 tempos em que tinha muito poder...
711 tempos em que a indústria
712 era o motor deste país.
713 Agora é só Bolsa, especulação...
714 A Maria Helena
715 além de uma grande jornalista
716 é também uma mulher muito bonita...
717 Então, Doutor Fernando...
718 estamos aqui em serviço, não é?
719 Tem razão.
720 Primeiro os negócios,
721 depois o divertimento!
722 Para além da biografia
723 do senhor Boaventura
724 tenho uma outra excelente proposta
725 para lhe fazer...
726 Sim?
727 O senhor Boaventura,
728 precisa de uma pessoa inteligente
729 como a Maria Helena...
730 para orientar a imagem dele
731 e do seu grupo...
732 Ele precisa é do apoio
733 de uma empresa de comunicação,
734 não é de uma jornalista.
735 O senhor Boaventura
736 é uma raposa velha,
737 quer uma coisa mais subtil...
738 Desde estas compras e vendas
739 de participações financeiras
740 veio parar
741 às mãos do senhor Boaventura
742 um jornal muito conceituado...
743 e a Maria Helena
744 poderia ser a futura directora.
745 O problema é o pessoal!
746 Fazemos uma remodelação...

747 e a Maria Helena
748 contrata jornalistas de confiança
749 para trabalharem consigo...
750 - Não deixas entrar mais ninguém.
751 - Com certeza!
752 Estou á espera que me diga
753 a razão do seu convite...
754 Está um verdadeiro cidadão da Europa.
755 Directo ao assunto...
756 Vantagens de 15 anos
757 de integração europeia...
758 Que parece que contestou fortemente
759 noutros tempos...
760 Esquerdismos, meu caro...
761 Esquerdismos.
762 Mas vá lá, deixemo-nos de rodeios...
763 Directo ao assunto.
764 Aqui está a minha proposta...
765 Propostas destas
766 são de facto irrecusáveis...
767 O Boaventura está muito generoso...
768 O que é que ele quer em troca?
769 Sim?
770 Ah, és tu Maria Helena!
771 Comemorar?
772 Sim, claro que vou contigo.
773 Onde?
774 Tira... tira... tira...
775 tira... tira... tira... tira...
776 E então?
777 Tens a certeza que é de confiança?
778 Não te preocupes...
779 é universitário.
780 Vida difícil a dos jovens...
781 Estou a pensar comprar
782 a corretora do Afonso Resende.
783 O senhor Boaventura desculpe...
784 mas neste caso permita
785 que lhe diga não me parece
786 uma boa ideia..
787 Ocupa-te
788 mas é daquilo que tens que fazer...
789 O Santamaria
790 está a ficar impaciente

791 e nós só podemos realizar a venda
792 quando tivermos a certeza
793 que o Doutor Jacinto
794 está do nosso lado.
795 O Governo de certeza
796 que se vai opor
797 e nós nesta fase não podemos
798 correr qualquer espécie de riscos.
799 Estou a ficar farto
800 deste país de merda...
801 Estamos em vias de resolver
802 definitivamente este problema...
803 a jornalista Maria Helena...
804 ...Aquele a quem encomendámos
805 a sua biografia..
806 Ah... a amiga do Padre Francisco...
807 e tua...
808 ...fez um convite muito especial
809 á Dr^a. Rosa Pereira Lopes.
810 É o seu filho, senhor Boaventura!
811 Deixa.
812 O meu filho já morreu há muito.
813 Dr^a Fátima...
814 O gerente do banco
815 não autorizou a transferência
816 para o pagamento dos salários
817 deste mês
818 porque a nossa conta
819 está a descoberto
820 em mais de duzentos mil contos...
821 ... ele diz que são ordens superiores
822 e não pode fazer nada...
823 Senhor Silva,
824 pode dizer aos funcionários
825 para não se preocuparem,
826 que o salário será pago em dia,
827 como sempre.
828 Doutora Rosa?
829 Não sei se sabe
830 mas o senhor Boaventura
831 fez uma proposta ao seu marido,
832 ele ficou de pensar
833 mas ainda não respondeu
834 o que tem causado alguns problemas.

835 O senhor Boaventura
836 gostaria de contar
837 com a sua influência
838 junto do Doutor Jacinto...
839 Não tenho sorte nenhuma...
840 O que é que se passa?
841 Se eu não convencer o Jacinto
842 a apoiar o Boaventura,
843 divulgam essas fotografias...
844 Desta vez foste longe demais...
845 ...Se fosse antes
846 daquela puta chegar
847 tenho a certeza que conseguia dele
848 o que quisesse...
849 Acalma-te.
850 Eu ocupo-me desse assunto.
851 Marta?...
852 Podia chegar aqui ao meu gabinete?
853 Sempre que te vejo
854 deixas-me sem respiração.
855 Grande cabrão!
856 Dizes que não fazes nada de ilegal
857 e aconselhaste a Rosa a comprar
858 acções do Popular antes da OPA...
859 A Rosa
860 comprou acções do Banco Popular?
861 Portanto...
862 Ou me dizes
863 qual é a próxima operação
864 que o Boaventura prepara ou a tua
865 carreira termina antes de começar.
866 Sabes bem, que
867 para salvar o bom nome do meu pai,
868 eu sou capaz de tudo!
869 Eu já te disse que eu não sei
870 o que o Boaventura tenciona fazer
871 mas mesmo que o soubesse
872 eu tenho muitas
873 e boas razões para não te dizer.
874 Então como tu não consegues
875 escolher entre mim e ele, escolho eu...
876 Agradecia que quando
877 o senhor Boaventura chegasse
878 lhe desse este meu cartão.

879 Que engraçado!
880 Era mesmo consigo que eu queria falar!
881 Então Drª Fátima, qual é o negócio
882 que gostaria de me propor?...
883 O senhor dá ordens aos seus bancos
884 para autorizarem
885 o pagamento dos salários aos
886 funcionários da corretora do meu pai
887 e eu dar-lhe-ei informações
888 muito importantes
889 sobre o Doutor Jacinto Pereira Lopes.
890 Diga, doutora... sou todo ouvidos.
891 Então qual era a pressa?
892 Lê este documento confidencial
893 que o Joaquim Castro
894 recebeu de Espanha.
895 Parece que o Boaventura se prepara
896 para revender o Banco Popular
897 e todo o seu grupo ao Santamaria,
898 não cumprindo assim o acordo
899 que celebrou com o Governo.
900 Porque é que não dás isto ao Pedro,
901 só ele é que pode fazer alguma coisa!
902 Tu é que estás na Boaventura
903 e o Joaquim Castro
904 precisa de uma confirmação do golpe
905 para ver se pelo menos
906 consegue recuperar as acções
907 que o Popular detém do seu grupo.
908 Não contes comigo...
909 Julgas que podes vencer
910 estes tipos sozinho?
911 Julgo!
912 Eu não tenho nada a perder...
913 Mas eu pensei que tinhas!
914 Fica a saber, se estiveres envolvido
915 no negócio do Boaventura,
916 depois de ele regressar ao Brasil
917 não encontras nem um lugar de porteiro
918 em todo o País.
919 O Boaventura voltou a assobiar?...
920 Puta...
921 Bom dia Padre Francisco.
922 Não nos temos visto muito

923 ultimamente...
924 É esta vida que levamos
925 e nos consome...
926 Estou ansioso por saber a razão
927 desta visita tão urgente...
928 Vem-nos falar dos seus meninos, é?...
929 A Rosa Pereira Lopes
930 não é o melhor caminho para o Jacinto,
931 senhor Boaventura...
932 deveria ter falado comigo...
933 O Doutor Jacinto está muito diferente
934 da pessoa que me recomendou
935 quando eu regressei a Portugal
936 para voltar a tomar conta do que é meu.
937 Mas, infelizmente ele é imprescindível
938 para me ajudar a vencer a resistência
939 que o Governo vai colocar a um negócio
940 que eu quero fazer brevemente.
941 Ao Jacinto
942 pode estar a acontecer o mesmo
943 que aos animais de circo
944 a quem ensinam habilidades
945 á custa de pancada e de fome
946 e que mais tarde
947 se viram contra o domador.
948 Este negócio
949 é muito importante para mim, Francisco.
950 Quero regressar ao Brasil
951 em paz comigo mesmo,
952 depois de me ter vingado
953 deste bando de garotos
954 que ousou enfrentar-me...
955 Talvez eu o possa ajudar...
956 mas deixe a Rosa em paz...
957 Sim? Sim, sou eu.
958 Na herdade?
959 Com todo o gosto...
960 Não queria estar na pele
961 de quem a contraria...
962 O cavalo tem raça,
963 mas precisa de uma mão forte.
964 Vai ter oportunidade
965 de o vir a ensinar. E seu.
966 Meu?

967 Infelizmente apesar dos seus bancos
968 me terem aumentado o crédito
969 não vou dispor de muito tempo.
970 A Fátima merece mais...
971 muito mais...
972 merece partir para mais altos voos...
973 Eu não sei se está preparada
974 para receber
975 a proposta que lhe vou fazer,
976 no entanto também não lhe peço
977 uma resposta imediata...
978 Quer comprar a corretora?
979 Não... O que eu lhe quero propor
980 é uma aliança...
981 ...viras á direita
982 e não tem nada que enganar.
983 Está bem, um abraço.
984 Até já, Pedro.
985 Se tivesse que escolher entre
986 ser leal a um amigo ou ao patrão,
987 o que é que fazia, mãe?
988 Eu acho que tu chegaste a um ponto
989 em que se torna arriscado
990 fazer fretes aos outros
991 e ainda não tens coragem
992 de exigir aos outros
993 que te façam fretes a ti.
994 Acho que nem o Padre Francisco
995 resumiria tão bem a minha situação...
996 Não me fales em padres...
997 Os padres ganham a vida
998 a ouvir as queixas dos pobres
999 para as ir contar aos ricos.
1000 Agora,
1001 que chegaste no mundo dos ricos
1002 trata mas é dos teus assuntos
1003 directamente com eles. Boa noite.
1004 Eu devo saber tanto como tu.
1005 Além disso o Boaventura
1006 nunca me falou em vender nada
1007 aos espanhóis...
1008 pelo contrário
1009 ele falou é em investir mais
1010 e expandir a área de acção do grupo.

1011 Quem é que te deu isto?
1012 Não sei, foi entregue sem remetente.
1013 Eh pá, Pedro.
1014 Esquece.
1015 Vais ver que isso
1016 é uma manobra do Castro.
1017 O Boaventura é da geração daqueles
1018 que julgam que podem fazer tudo...
1019 por isso nós temos o direito
1020 de fazer tudo também...
1021 para nos defendermos...
1022 Eh pá, Pedro.
1023 Eu percebo que estejas
1024 numa situação delicada,
1025 mas eu sinceramente
1026 não vejo como é que eu te possa ajudar.
1027 Tens de me dizer...
1028 Vocês todos,
1029 tu, o Paulo, a Fátima, o Francisco
1030 estão tão habituados a falar comigo
1031 como se eu fosse um subalterno,
1032 que nem se apercebem
1033 que fazem exactamente
1034 o mesmo que o Boaventura!
1035 Ele não merece a tua lealdade.
1036 Quem tem de decidir
1037 se ele a merece ou não, sou eu.
1038 Mete uma coisa na tua cabeça:
1039 O Jacinto que recebia ordens
1040 com a felicidade estampada no rosto,
1041 morreu!
1042 Pode mandar entrar o Dr. Jacinto...
1043 Disseram-me que queria falar comigo...
1044 Senhor Boaventura...
1045 eu reflecti muito
1046 sobre a possibilidade de venda
1047 do grupo aos espanhóis
1048 e decidi apoiá-lo a 100%...
1049 embora seja meu dever avisá-lo que
1050 o governo vai reagir violentamente...
1051 Eu não devo nada
1052 a esses franganotes
1053 que se armam em defensores do povo
1054 e que mais não fazem senão

1055 olhar com olhos de rafeiros esfomeados
1056 para aquilo que os outros possuem.
1057 Eu faço aquilo que muito bem entendo
1058 sem prestar contas a ninguém!
1059 E o que é que quer que eu faça?
1060 Prepare o contrato entre a Boaventura
1061 e o Grupo Santamaria
1062 de forma a que
1063 a nossa posição seja inatacável.
1064 Não faça essa cara de crucificado.
1065 Não se preocupe com aquilo
1066 que os seus antigos colegas
1067 vão pensar de si.
1068 Siga o seu caminho...
1069 olhe que quanto mais alto subir,
1070 mais eles o respeitarão.
1071 Sabe o que é a liberdade,
1072 Doutor Jacinto?
1073 A verdadeira liberdade?
1074 É não permitirmos
1075 que nos impeçam de fazer aquilo
1076 que queremos fazer.
1077 Por isso é que
1078 só os poderosos são livres.
1079 De qual dos dois é que gosta mais?
1080 Depende a quem se destinam...
1081 eu gosto do mais clássico...
1082 Mas como não se trata
1083 de um casamento clássico....
1084 Vai-se casar?
1085 Vou.
1086 Parabéns!
1087 Desejo-lhe as maiores felicidades.
1088 Felicidades?
1089 Só os estúpidos ou os ingénuos
1090 é que casam para ser felizes!
1091 Um homem
1092 deve ter medo das mulheres
1093 tanto quando elas nos amam
1094 como quando elas nos odeiam...
1095 eu vou casar
1096 porque não tenho ninguém
1097 que mereça suceder-me...
1098 ...o máximo que consegui foi um idiota...

1099 É o mal das monarquias!
1100 E que a democracia
1101 também não conseguiu resolver,
1102 pelo contrário,
1103 apareceram por aí uns escroquezinhos
1104 de terceira categoria
1105 de ambições mesquinhas
1106 e que se vendem por tuta e meia.
1107 Os negócios, Doutor Jacinto,
1108 os grandes negócios,
1109 têm uma ética própria,
1110 uma ética feroz...
1111 Exigem uma grandeza
1112 que escapa ao comum dos mortais.
1113 Mas isso são águas passadas.
1114 Bom,
1115 se não tem mais nada para me dizer,
1116 pode-se ir embora.
1117 Doutor Jacinto!
1118 O senhor
1119 está convidado para o casamento.
1120 E a Doutora Rosa também, é claro.
1121 Dr. Jacinto!
1122 Não quer saber o nome da noiva?
1123 É uma velha amiga sua:
1124 A Doutora Fátima Resende.
1125 Sim?
1126 Abre.
1127 É verdade que vais casar
1128 com o Boaventura?
1129 Vou... e também vou entrar
1130 para a administração do grupo.
1131 Tens a certeza
1132 que é mesmo isso que queres fazer?
1133 E porque é que não havia de ter.
1134 Pois se quem está ao teu lado
1135 pensa grande, tu pensas maior,
1136 e se ele sobe, tu corres para o topo!
1137 Este colar condiz com o anel
1138 que o teu noivo te vai oferecer.
1139 E sabes o que é que mais me fode!
1140 Foi que eu o ajudei a escolher
1141 enquanto ele me demonstrava
1142 que compra tudo o que quer

1143 até compra a mulher
1144 que eu sempre ameí!
1145 Nunca pensaste em ser feliz,
1146 só feliz?
1147 A nossa maneira de ser feliz
1148 é estar no centro das grandes batalhas.
1149 Há dois géneros de combate.:
1150 um que se serve das leis,
1151 outro que se serve da força.:
1152 o primeiro é próprio do homem,
1153 o segundo dos irracionais,:
1154 quando em combate,
1155 ao príncipe é necessário, portanto,
1156 saber usar ou o animal
1157 ou o homem que estão dentro dele.
1158 Bom, espero
1159 que este mistério todo valha a pena.
1160 Lê isto.
1161 Mas isto é explosivo!...
1162 O que queres que eu faça?
1163 Sabes melhor do que eu...
1164 Sei... só não percebo muito bem
1165 porque é que fazes isto...
1166 Entalas o Boaventura,
1167 que é o teu patrão, e fodes o Pedro...
1168 o que a mim me dá jeito...
1169 mas a ti...
1170 ou estás a pensar ser ministro?
1171 Não, Paulo. Não estou a pensar
1172 nem quero ser ministro.
1173 Espanhóis compram
1174 o Grupo Boaventura!
1175 Um escândalo económico
1176 rebentou esta manhã em Lisboa
1177 quando o Diário de Notícias
1178 publicou em exclusivo o protocolo
1179 que estabelece a venda
1180 da Boaventura S. A.
1181 ao Grupo Santamaria,
1182 o maior grupo financeiro espanhol,
1183 que assim vai ficar a dominar
1184 uma importante quota
1185 do mercado bancário português...
1186 Senhor Ministro, é verdade

1187 que já pediu a sua demissão?...
1188 Não é verdade...
1189 Eu venho á Assembleia
1190 no pleno exercício das minhas funções
1191 para explicar aos senhores deputados
1192 quais as medidas
1193 que o Governo se propõe tomar
1194 nesta situação que não criámos
1195 e não somos de todo responsáveis.
1196 ...o governo português decidiu
1197 dar instruções ao Banco de Portugal
1198 para vetar o negócio estabelecido
1199 entre o senhor Alexandre Boaventura
1200 e o Grupo Santamaria,
1201 visto que esse negócio
1202 viola de forma frontal
1203 o acordado entre o Governo
1204 e o senhor Boaventura...
1205 Senhor Ministro,
1206 onde estão esses acordos?
1207 O senhor Boaventura nega
1208 peremptoriamente ter assumido
1209 qualquer obrigação de manter
1210 o seu grupo sob controle nacional.
1211 Senhor Ministro: está na hora de cumprir
1212 o que prometeu. Demita-se.
1213 Acabamos de receber a informação
1214 que o Ministro das Finanças,
1215 o mais alto responsável
1216 a nível governamental
1217 pelo apoio concedido pelo Estado
1218 ao empresário Alexandre Boaventura
1219 acaba de pedir a sua demissão
1220 ao primeiro ministro
1221 que a aceitou imediatamente.
1222 Entretanto o Governo
1223 anunciou também que decidiu
1224 vetar o negócio, solicitando
1225 a intervenção do Banco de Portugal.
1226 Confiarmo que pedi a minha demissão
1227 ao senhor primeiro ministro
1228 mas tenho a consciência tranquila,
1229 tendo agido sempre na defesa
1230 dos mais altos

1231 interesses nacionais...
1232 Não se sente enganado
1233 por Alexandre Boaventura?
1234 Como vai o governo reaver os apoios
1235 que deu ao Boaventura?
1236 Quem é que estes fedelhos
1237 pensam que eu sou?
1238 Algum salteador de estradas?
1239 Eu já lhes digo...
1240 Fernando,
1241 convoca essa canalha.
1242 Eu vou-lhes dizer
1243 o que é que penso deles
1244 e deste país de madraços.
1245 O ódio não é bom conselheiro.
1246 Vamos pensar com calma.
1247 O Doutor Jacinto
1248 e o seu grupo de advogados
1249 podem preparar a nossa resposta.
1250 O Doutor Jacinto?
1251 Não foi ele que elaborou
1252 a argumentação jurídica
1253 de apoio ao Protocolo?
1254 Não foi ele que participou em todas
1255 as negociações com o Governo?
1256 A Doutora Fátima tem razão:
1257 é importante
1258 que ele assuma publicamente
1259 as posições da Boaventura.
1260 E que o veto não vá para a frente,
1261 para que o negócio
1262 se possa concretizar.
1263 É altura de mostrarmos a
1264 nossa artilharia pesada!...
1265 Espero que valha a pena ter-me feito
1266 vir aqui a esta hora da noite....
1267 Como a situação é de crise,
1268 eu vou ser directo:
1269 o grupo Boaventura
1270 precisa que o seu jornal
1271 faça uma campanha
1272 a favor da nossa posição.
1273 É indispensável que
1274 alguns colunistas influentes

1275 escrevam artigos de opinião
1276 sobre o assunto
1277 e que apareçam cartas de leitores
1278 criticando o Governo.
1279 Não sei se poderei corresponder
1280 inteiramente ao que me pede...
1281 as cartas dos leitores é o menos,
1282 mas acho difícil
1283 que os nossos colunistas,
1284 por mais boa vontade que tenham,
1285 modifiquem radicalmente a sua opinião.
1286 Maria Helena: se não mudarem,
1287 amanhã já não têm opinião.
1288 O que é que pretende
1289 que eu faça?
1290 Que o meu amigo
1291 convença os seus colegas
1292 do Conselho de Administração
1293 do Banco de Portugal
1294 que a venda do Grupo Boaventura
1295 ao Santamaria é perfeitamente legal
1296 e que não há motivo nenhum
1297 para qualquer veto,
1298 apesar da insistência do Governo.
1299 E se eu e o Conselho
1300 não formos dessa opinião?
1301 Pior para nós... e pior para si...
1302 O País ficará a saber dos problemas do
1303 meu amigo com as drogas,
1304 o que levará á sua demissão
1305 e á consequente nomeação
1306 doutro administrador
1307 para o Banco.
1308 Depois, quem sabe
1309 talvez o Conselho mude de opinião...
1310 E se eu conseguir que o Conselho
1311 decida a favor da Boaventura SA,
1312 que é que eu ganho com isso
1313 além destas fotografias?
1314 A eterna gratidão do senhor
1315 Boaventura... que se pode concretizar
1316 de muitas e variadas maneiras.
1317 Senhor Doutor Fernando Oliveira:
1318 diga ao senhor Boaventura

1319 que o João Nuno Menezes
1320 apesar de ser um desertor
1321 e ter abandonado os seus ideais
1322 de juventude
1323 não trai os seus amigos
1324 nem está á venda.
1325 E diga-lhe ainda
1326 que farei tudo o que puder
1327 para que o Conselho aprove
1328 o veto proposto pelo Governo.
1329 Bom dia, meus senhores.
1330 Obrigado por terem vindo a esta casa
1331 que sempre foi tão mal tratada
1332 pela comunicação social e pelos
1333 poderes públicos.
1334 Mantendo o meu hábito
1335 de ir direito aos assuntos
1336 quero dizer aqui claramente
1337 que o negócio que celebrei
1338 com o Grupo Santamaria
1339 é perfeitamente legal
1340 á luz da legislação
1341 nacional e comunitária
1342 e que não pode ser impedido
1343 por nenhum Estado ou poder
1344 sem violar o direito á liberdade de
1345 circulação de capitais e de pessoas,
1346 trave mestre da Comunidade Europeia.
1347 Repito: eu próprio e o Grupo Boaventura
1348 não violamos qualquer lei
1349 ou norma do Estado.
1350 Assim, quero informar-vos
1351 que vamos recorrer
1352 para as instâncias
1353 comunitárias de Bruxelas
1354 da decisão do governo português
1355 de impedir a realização do negócio.
1356 O Doutor Jacinto Pereira Lopes
1357 vai explicar detalhadamente
1358 os fundamentos legais
1359 da nossa posição.
1360 Meus senhores:
1361 Eu estou certo que o acordo
1362 estabelecido entre os senhores

1363 Alexandre Boaventura
1364 e José de Santamaria
1365 não viola as leis porque nos regemos.
1366 Mas o facto de uma empresa,
1367 ou um homem, não violar uma lei
1368 não o faz nem bom, nem justo, apenas
1369 o torna inocente perante essas leis.
1370 Eu não tenho dúvida
1371 que os homens tendem
1372 para o seu benefício próprio,
1373 e mesmo entendendo
1374 que um homem que trai
1375 um amigo, ou um compromisso
1376 possa a estar a realizar
1377 uma accção razoável
1378 para alcançar os seus fins,
1379 eu não posso deixar de considerar
1380 que essas acções são reprováveis,
1381 mesmo que legais.
1382 Para mim, nesta...
1383 nesta guerra de todos contra todos,
1384 não vale tudo.
1385 Tem de existir, acima da lei,
1386 uma noção do bem e do mal.
1387 Uma prática contrária á moral,
1388 que assenta apenas no silêncio da lei
1389 desobriga-me de acompanhar os seus
1390 autores.
1391 Em consciência,
1392 eu penso que este acordo
1393 viola os princípios em que fui educado,
1394 viola acordos previamente
1395 estabelecidos
1396 embora não reduzidos a escrito,
1397 viola a palavra dada,
1398 e viola a boa fé.
1399 Por isso eu apresento desde já
1400 a minha demissão
1401 de todos os cargos que ocupo
1402 nas empresas Boaventura...
1403 Muito obrigado.
1404 Senhor Doutor...? Dr. Jacinto... Dr.
1405 Jacinto...
1406 Dr. Jacinto, para a RTP... para a RTP...

1407 Dr. Jacinto...
1408 é verdade que vai para o governo?
1409 O Rádio Clube Português apurou que
1410 o Doutor Jacinto Pereira Lopes
1411 vai ser convidado para o cargo
1412 de Ministro das Financas.
1413 A nomeação recolhe o
1414 apoio generalizado
1415 dos comentadores políticos
1416 e mesmo de inúmeros deputados
1417 da oposição...
1418 Desculpa, lá na Assembleia...
1419 mas eu sei que tu sabes
1420 que era o que tinha que fazer...
1421 Não tem importância...
1422 Já nada tem importância...
1423 Porque é que não deixamos isto tudo
1424 e vamos para longe, os dois...
1425 sózinhos...
1426 Só tu consegues ver
1427 a luz ao fundo do túnel
1428 no meio desta confusão.
1429 O que é que achas que devo fazer:
1430 apoiar o Boaventura ou o Governo?
1431 Deixa a poeira assentar
1432 e logo reconhecerás
1433 os novos senhores.
1434 Tou sim, é o próprio...
1435 Pode passar...
1436 Boa noite,
1437 como está senhor Primeiro Ministro...
1438 Com certeza... com todo o gosto...
1439 um abraço.
1440 Pai... pai...
1441 Nasce agora uma questão:
1442 se é melhor ser amado do que temido,
1443 ou antes temido do que ser amado.
1444 O Príncipe queria ser
1445 uma e outra coisa;
1446 mas porque é difícil em conjunto,
1447 é muito mais seguro
1448 ser temido do que amado,
1449 quando se tem de perder uma das duas.
1450 Sr. Ministro!!!

1451 A morte do senhor Boaventura
1452 vai alterar a posição do Governo?..
1453 Como se sentiu
1454 quando soube da tragédia
1455 que aconteceu esta última madrugada?
1456 O ministro das Financas
1457 lamenta profundamente
1458 a morte do grande empresário
1459 Alexandre Boaventura...
1460 bem como do seu filho.
1461 O senhor Boaventura contribuiu
1462 de uma forma única
1463 para o desenvolvimento
1464 do País e da economia.
1465 Muito obrigado.
1466 A Doutora Fátima Boaventura
1467 assumiu o lugar
1468 de Presidente do Conselho de
1469 Administração.
1470 Que comentário lhe oferece
1471 esta nomeação?
1472 Relativamente às alterações
1473 na Administração do Grupo Boaventura
1474 eu não tenho
1475 quaisquer comentários a fazer.
1476 Muito obrigado, bom dia.
1477 Vai ser bom fazer negócios contigo.

Julgamento

1 V6J: Jaime.
2 V2J: O que é que se passa, Miguel? Há azar?
3 V3J: Prenderam o Marcelino! A PIDE foi a casa dele esta manhã.
4 V6J: E apanharam alguma coisa?
5 V3J: Livros e um "Avante".
6 V6J: Vamos pra cima.
7 V1J: Pai, pai...
8 V0: Vem cá filha!
9 Vm: Vai pra ao pé da tua mãe, filha. Vai pra ao pé da tua mãe. O pai já volta. O pai já
10 volta, filha.
11 V0: Tire as mãos da minha filha, seu... O que é que eu faço, Marcelino?
12 V(M): Não te preocupes comigo, Mariana. Não te preocupes comigo!
13 V1: "Cerro maior", de Manuel da Fonseca, narra a aproximação do protagonista rico, o
14 Adriano, aos ceifeiros pobres, compreendendo-lhes as dores e o sistema de tirania em
15 que viviam. Apesar de neo-realista, o livro é bastante claro na denúncia da opressão.
16 Serve como metáfora para a situação que se vivia em Portugal, durante a ditadura
17 fascista. Vocês não tinham nascido ainda. E ainda bem. Os tempos eram maus. O
18 Adriano que o diga... "Cerro maior" foi adaptado ao cinema, há uns anos atrás. Mas eu
19 quero que leiam o livro, antes de ver o filme! Caso contrário, vão sentir a mão pesada da
20 opressão. A minha! Caríssimos, tenham um muito bom dia.
21 V1: E tu insistes!
22 V2: Não sejas tonta, Joana. É só uma aluna. Como é que estás?
23 V1: Como é que eu hei-de estar?
24 V2: Falaste do "Cerro maior" aos teus alunos?
25 V1: É mais forte do que eu. Não consigo deixar de me lembrar... Vens comigo hoje?
26 V2: Vou, claro que vou. Posso ser muito esquecido, mas esta data eu nunca falho.
27 V1: E o Miguel e o Henrique?
28 V2: O Miguel vai de certeza. O Henrique, não sei. Bom, estou atrasado para a minha aula.
29 Até logo.
30 V1: Até logo.
31 V3: Este TAC indica aqui qualquer coisa, Senhor Domingos. Se calhar temos que mexer
32 aí outra vez.
33 V(D): Outra vez, sr. doutor? Mas isto há seis meses já estava tudo bom.
34 V3: Pois estava. Mas não se preocupe. Desta vez vai ser mais simples. Vá lá, não fique
35 com essa cara, homem.
36 V(D): Sr. doutor, não me está a esconder nada, pois não?
37 V3: Claro que não, senhor Domingos. Vá descansado que depois nós telefonamos. Tenha
38 calma consigo. Vai correr tudo bem. Vá lá.
39 V(D): Bom dia sr. doutor.
40 V3: Bom dia.
41 V4: E então, doutor, como é que ele reagiu?
42 V3: Mais ou menos. Eu acho que vou ter que o operar outra vez.
43 V4: Olhe que este mês já está tudo preenchido.
44 V3: Então Teresinha faz-me um favor. Vê lá quem é que a gente pode trocar por ele.

Julgamento

45 V4: Ah, é verdade! A sua mulher ligou. Três vezes. Pergunta se pode ir almoçar com ela.
46 V3: Não, não posso. Mas a Teresinha vai-me fazer um favor. Vai telefonar-lhe e diz-lhe
47 que estou a operar. Tá bem?
48 V4: Eu?! Ó doutor, com os ciúmes que ela tem de mim não acho muito boa ideia.
49 V3: Vá lá, não lighes a isso.
50 V5: Já vais, amor? Almoçamos hoje?
51 V6: Ainda não sei.
52 V5: Oh! Eu queria tanto comprar aquele colar de ouro branco. Ia ficar tão bem com aquele
53 vestido preto que me ofereceste ontem.
54 V6: Já disse que ainda não sei. A minha secretária depois liga-te. E também já te disse
55 que não quero que vás para a piscina quando o jardineiro está cá a trabalhar. Está bem?
56 V6: Olá, Jaime.
57 V2: Não te esqueceste que dia é hoje, pois não?
58 V6: É evidente que não.
59 V2: Vais lá ter?
60 V6: Ainda não sei. Depende da hora a que eu acabar uma reunião.
61 V2: Reunião? Com a tua secretária?
62 V6: Não, pá. Nada disso. É aquele problema da hidroelétrica, lá de Espanha.
63 V2: Vá lá, poupa-me o discurso, Henrique. A Joana vai ficar muito triste se não
64 aparecermos os três.
65 V6: Vou ver o que é que consigo fazer. Até logo.
66 V6: Se eles querem a rede de alta tensão terão de nos dar alguma contrapartida. Isso
67 para mim é claro.
68 V(S): Desculpe, senhor engenheiro. O seu compromisso. Já está na hora. Quer que
69 desmarque o almoço com a Dona Marla?
70 V6: Sim, por favor...
71 V(S): Com licença.
72 V6: Bom. Hoje ficamos por aqui. Continuamos amanhã, depois da minha reunião com o
73 ministro.
74 V6: Só agora é que me consegui despachar, peço desculpa.
75 V1: Obrigada, Henrique. Ainda bem que vieste.
76 V6: Um brinde ao Marcelino. Um homem íntegro, um bom pai de família, um lutador que
77 se houvesse justiça neste mundo estaria hoje aqui connosco.
78 V2: Ao Marcelino.
79 V1: A última imagem que eu tenho do meu pai não é do dia do funeral. É do dia em que o
80 levaram preso.
81 V2: Eu acho que nunca te contei isto, Joana. Mas no 1º de Maio, a seguir à revolução,
82 andei aí pelas ruas a gritar o nome do teu pai. Lembras-te, Miguel?
83 V3: Fomos da Alameda até ao estádio 1º de Maio a pé. Toda a gente a gritar: "O povo
84 unido jamais será vencido", e este maluco só gritava: "Marcelino, Marcelino".
85 V1: As pessoas devem ter pensado que estavas completamente louco.
86 V6: E olha que não andavam muito longe da verdade.
87 V6: Olha lá, e então a Catarina, como é que ela está?

Julgamento

88 V2: Vou amanhã vê-la ao tribunal. Uma barra. É o primeiro julgamento a sério do gabinete
89 dela.
90 V6: Temos advogada.
91 V3: Podes ter orgulho nela, Jaime. Nos dias que correm já há pouca gente que acredita
92 em ideais.
93 V1: Se ela acreditasse em ideais não era advogada.
94 V7: O meu constituinte alega que o sinal estava verde e que não viu a criança que vinha
95 na sua bicicleta... Alega ainda que sentiu apenas um pequeno choque na parte lateral do
96 carro, mas como se trata de um mono volume grande, não percebeu que tinha atropelado
97 alguém. E foi por este motivo, meritíssimo Juiz, só por este motivo e nenhum outro, que
98 não prestou socorro à criança. O senhor Francisco Ferraz é um homem de bem, tem carta
99 de condução há 48 anos, nunca cometeu qualquer infracção, conforme consta nos autos.
100 Se tivesse a mínima ideia do que havia ocorrido, obviamente teria parado a viatura e que
101 teria prestado todo o auxílio possível. E é por isto, meritíssimo Juiz, que vos peço a
102 costumeira justiça.
103 V(A): Meritíssimo Juiz, o Ministério Público vai mostrar a este Tribunal que o arguido não
104 só sabia que tinha atropelado a criança, como se pôs em fuga do local do acidente. Fugiu,
105 para sermos mais precisos, cometendo por isso um acto criminoso.
106 V7: E o teu livro?
107 V2: Toma. Já tem final. Mas não estou muito contente.
108 V7: Nem nunca vais estar, enquanto continuares a escrever policiais de bolso.
109 V2: Lê e depois diz-me o que pensas.
110 V7: Mas não vai ser para já. Este julgamento esta a ocupar-me o tempo todo.
111 V2: Quando tiveres tempo.
112 V7: Está tudo bem com a Joana?
113 V2: Sim.
114 V7: Sinto-te estranho, hoje.
115 V2: Não tem nada a ver com a Joana.
116 V7: É pena. Pensei que finalmente tivesses ganho juízo.
117 V2: Não vamos voltar a isso, pois não, Catarina? Diz-me uma coisa. O gajo para ti é
118 culpado ou inocente?
119 V7: Quem...? O meu cliente? Isso não vem ao caso, pai. Eu não sou a juíza. Pagam-me
120 para defendê-lo. É isso que eu vou fazer.
121 V2: É assim tão simples, para ti?
122 V7: É. Vá, eu tenho que ir. Paga-me o chá.
123 V6: Toma lá. Então onde é que vais?
124 V(F): Ibiza. Vocês também deviam de vir. O sol fazia-te bem.
125 V6: Pensas que eu tenho a tua vida? Eu trabalho.
126 V(F): Ai sim? Os políticos também trabalham?
127 V6: Engraçadinho. Boa viagem e porta-te bem, hein?
128 V(F): Vá. Tchau. É verdade a mãe diz que é para não te esqueceres de fazer a
129 transferência bancária. Tchau.
130 V6: O que é que tu tens?

Julgamento

131 V5: O Bernardo até entendo, que é o teu filho. Agora a quantidade de dinheiro que a tua
132 ex te saca... É demais.

133 V6: Porque é que tu te preocupas tanto com isso? Desde que a ti não te falte.

134 V5: O meu amorzinho não se esqueceu.

135 V6: Então? Já não está zangada?

136 V5: É lindo.

137 V5: O meu amor está a ficar entusiasmado... Tomou o comprimido hoje, foi?

138 V6: Vamos descobrir?

139 V3: Boa noite.

140 V8: Finalmente chegaste.

141 V3: Quem é a miúda?

142 V8: Mas isto são horas, Miguel? Podias ter dito alguma coisa.

143 V3: Sabes como é no hospital. O tempo corre.

144 V8: Tu só não tens tempo para nós.

145 V3: Poupa-me, por favor. Eu esta noite não quero discutir. Quem é a miúda, afinal?

146 V8: É a Maria. A Constança adaptou-a, não te lembras de eu te ter contado? Era do
147 Centro de Apoio. É tão linda, não é?

148 V3: Adoptou-a e depois veio despejá-la aqui a casa.

149 V8: Não fales assim. Ninguém despejou ninguém.

150 V3: Se isto continua assim, eu não aguento muito mais.

151 V8: Não vais jantar? A mesa está posta.

152 V3: Não. Perdi o apetite!

153 V1: Gostas deste?

154 V1: Não sei como é que tu consegues viver neste caos. Já te disse mil vezes que tens
155 que arranjar outra empregada. Como é que correu o julgamento da Catarina?

156 V2: Foi bem.

157 V1: Só isso? "Foi bem." Ela dorme cá tantas vezes que até é estranho como é que ela te
158 deixa isto tão desorganizado. Deve ser hereditário.

159 V2: Porra, Joana, deixa lá a arrumação da casa! É a minha casa, eu é que tenho de me
160 sentir bem aqui.

161 V1: Eu sei, não precisas repetir. É a tua casa e da tua filha.

162 V2: E essa mania da Catarina. Esquece a Catarina.

163 V1: Eu só gostava de perceber para que é que tu precisas de mim. Se é pelo sexo, ficas
164 melhor com as tuas alunas.

165 V2: Desculpa, desculpa, desculpa. Eu... falo demais.

166 V1: Eu não gosto quando ficas assim... distante. É por causa do que eu disse da
167 Catarina? Eu não tenho nada contra ela, mas a nossa relação não pode pagar por eu ser
168 filha do teu melhor amigo. Se é isso...

169 V2: Não, não tem nada a ver. A Catarina não consegue esquecer a morte da mãe, tu não
170 esqueces a do teu pai. São muitos fantasmas.

171 V1: Pois. As memórias...

172 V2: Hoje... encontrei o homem que matou o teu pai. O PIDE que nos prendeu e nos
173 torturou há trinta e sete anos atrás.

174 V1: O que é que tu estás a dizer?

Julgamento

175 V2: O julgamento da Catarina... O cliente dela... é o Mendes Oliveira.
176 V1: Impossível! Mas... como é que tu podes saber que é ele?
177 V2: A PIDE andava sempre com moedas no bolso para os telefonemas. O Mendes
178 Oliveira tinha uma maneira própria de mexer nas moedas enquanto nos interrogava. O
179 cliente da Catarina faz exactamente a mesma coisa.
180 V1: Não pode ser. Esses tipos fugiram todos pra a Galiza e pra o Brasil.
181 V2: O olhar dele... É o gajo que me torturou, tenho a certeza.
182 V1: E a Catarina... sabe disso?
183 V2: Não! Foi hoje. És a primeira pessoa a quem eu conto.
184 V1: Mas vais dizer-lhe, não vais? Se é verdade ela não pode defendê-lo. Ninguém pode
185 defender um tipo desses.
186 V2: Não sei. Não sei o que vou fazer.
187 V1: É o retrato da tua vida, não é? Essa indecisão...é uma boa desculpa para não fazer
188 nada. Olha sempre podes beber mais uma garrafa de whisky.
189 V3: Tu achas que esta história do Jaime e do PIDE tem ponta por onde se pegue?
190 V6: Não! É tudo coisas lá da cabeça dele.
191 V3: Sim, mas aquela história das moedas também é coincidência a mais. Não é?
192 V6: Também tu?! O Jaime ainda tem a desculpa. Escreve aqueles policiaizecos baratos.
193 Agora tu és médico, porra!
194 V3: Sim. Mas e se for mesmo o gajo? Por hipótese?
195 V6: E daí? O que é que tu queres fazer? Juntamo-nos os três e vamos dar uma carga de
196 porrada ao velho? Os crimes dos PIDES prescreveram. Tu não viste o que se passou
197 com o Rosa Casaco? Esteve aí, deu entrevistas, não sei o quê e ninguém lhe pôs um
198 dedo em cima.
199 V3: Mas se é assim está errado. Se isso é assim, este país é uma merda.
200 V6: Mas é o país que temos. O mundo mudou, Miguel. Vocês é que não perceberam.
201 Continuam os mesmos idealistas convencidos que o mundo há-de ser um lugar mais
202 justo.
203 V2: Henrique, é a tua vez.
204 V6: Não queres fazer uma série?
205 V3: Não, obrigado. Tive a minha dose no Ultramar. Já dei mais tiros que vocês os dois
206 juntos.
207 V6: Vê lá se metes juízo na cabeça deste gajo. Está bem?
208 V(A): Dona Antónia, pode dizer-nos onde estava no dia do atropelamento?
209 V9: Estava no jardim, num banco perto do cruzamento.
210 V(A): Então, quer dizer que a senhora assistiu ao acidente?
211 V9: Sim, senhor doutor. Estava a conversar com uma amiga quando ouvimos uma
212 travagem e logo de seguida uma pancada seca. Quando eu vi... era o meu filho... era o
213 meu filho...
214 V7: Mas que honra. Os dois aqui? Olá, Miguel.
215 V2: O Miguel quis ver-te em acção.
216 V3: E gostei do que vi.
217 V7: Que bom. Sr. Francisco, é o meu pai, Jaime Ferreira. E um amigo nosso, Miguel
218 Miranda.

Julgamento

219 V10: Prazer... E muitos parabéns. A sua filha é uma excelente advogada!
220 V2: Ainda bem... para si.
221 V3: Viveu muitos anos no Brasil, Sr. Francisco?
222 V10: O suficiente para apanhar um pouco de sotaque e conhecer aquele país
223 maravilhoso.
224 V2: Porque é que voltou, então?
225 V10: Insegurança. Governantes incompetentes que não conseguem manter aqueles
226 marginais na ordem.
227 V7: Sr. Francisco, não se esqueça da nossa sessão amanhã.
228 V10: Como poderia eu esquecer? A minha vida agora gira à volta desse negócio. Bem, eu
229 tenho que ir andando! Já devia estar numa reunião.
230 V7: Até amanhã.
231 V10: Até amanhã. Meus Senhores.
232 V3: Mendes Oliveira!
233 V7: O que é que lhe chamaste, Miguel?
234 V3: Nada... Deu-me a impressão de ver uma pessoa conhecida. Mas foi engano.
235 V7: Rapazes, adorei a vossa visita, mas não tenho o dia todo. Beijos.
236 V3: Filho da puta! É preciso ter descaramento para voltar para cá depois destes anos
237 todos.
238 V2: Porque é que não havia de voltar? Ninguém lhe pode fazer nada.
239 V3: O Mendes Oliveira. Um respeitável homem de negócios. O que é que vamos fazer?
240 Vamos à polícia?
241 V2: À polícia? Por quê? Que provas é que temos? O tipo está a ser julgado e nem o
242 tribunal sabe que a identidade dele é falsa. Ainda se iam era rir de nós. Olha, lá vem ele.
243 V3: O que é que vamos fazer?
244 V2: Já vais ver.
245 V3: O que é que estás a fazer, Jaime? Espera aí, pá!
246 V3: Jaime! Não faças isso! Jaime!
247 V2: Entra para o carro. Depressa!
248 V3: O que é que você está fazendo, homem? Você está fazendo uma loucura.
249 V2: Entra para o carro, já!
250 V3: Atende essa merda, porra! Atende, Jaime.
251 V3: Mas o que é isto, Jaime? O que é que estás a fazer?
252 V10: O seu amigo enlouqueceu.
253 V2: Cala-te, filho da puta. Só falas quando eu disser.
254 V3: Ele tem razão, Jaime. Vamos acabar com esta loucura. Nós não somos nenhuns
255 bandidos.
256 V2: Agora é tarde demais. O que está feito está feito. Eu não volto atrás. Se não quiseres
257 vir comigo, eu trato disto sozinho.
258 V3: Mas vamos pra onde, Jaime?
259 V2: Pra a minha cabana de caça.
260 V2: Entra, porra.
261 V10: Não sei o que vocês querem, mas vão-se dar mal.
262 V2: Cala-te, pulha. Senta-te.

Julgamento

263 V2: Tira-lhe o telefone. Mexe-te, porra!
264 V10: Não deixe isto seguir. Seu amigo vai arrastar você com ele.
265 V3: Cala-te!
266 V2: O cinto. Não te esqueças do cinto.
267 V3: Mendes Oliveira! Nunca pensaste estar numa situação destas, pois não?
268 V10: Mas eu não sou essa pessoa. Porquê vocês não me acreditam?
269 V2: Desliga o telemóvel. Se estás a pensar em gritar, não adianta. Aqui ninguém nos
270 ouve. Como tu gostavas.
271 V10: Vocês estão loucos, meu Deus. Mas que história é esta?
272 V2: Toma. Amarra-o.
273 V3: As coisas não se fazem assim, Jaime.
274 V2: Então fazem-se como? Só vieste porque quiseste. Tiveste a uma oportunidade de te ir
275 embora.
276 V3: Eu isso nunca faria. Não te ia abandonar. E agora o que é que eu faço? O que é que
277 eu digo no hospital?
278 V2: Há aqui comida. Sempre dá para matar a fome.
279 V3: Isto está a ficar uma grande confusão, Jaime.
280 V2: Eu tenho de saber a verdade, Miguel. E só aquele gajo nos pode dizer. Vou voltar
281 para o estábulo. Aproveita e dorme um bocado. Eu tomo conta daquele gajo.
282 V10: Nesta altura minha família já contactou a polícia. Quanto tempo é que vocês pensam
283 que isto vai durar até serem apanhados?
284 V2: Pela polícia? Uma eternidade. A tua família não vai contactar a polícia, pá. Mais
285 depressa te deixam morrer do que revelam quem tu és.
286 V10: Mas quem sou eu? Diga-me... Quem sou eu?
287 V2: Chega de conversa. Amanhã vais ter muito tempo pra falar.
288 V10: Sua filha sabe disto? Ela está envolvida neste sequestro? Você vai destruir a
289 carreira da sua filha. Ela é boa advogada, não merece acabar assim. Mas vai acabar!
290 Quando eu enterrar vocês todos, ela também vai ao fundo.
291 V10: O que é que você vai fazer? Não faça isso!
292 V2: Não podias ter ficado calado?
293 V3: A caça foi só um pretexto. Eu preciso tirar uns dias para pensar nas coisas, na nossa
294 vida.
295 V8: Tu estás com quem?
296 V3: Já te disse. Com o Jaime. Foi ele que me convidou.
297 V8: Não estás com mais ninguém?
298 V3: Com quem? Com quem é que eu havia de estar, diz lá?
299 V8: Eu não percebo porque é que tu me fazes isto. Se ainda ao menos fosse por
300 trabalho...
301 V3: Eu vou dormir. Devias fazer o mesmo. Até amanhã.
302 V8: Como queiras.
303 V10J: Daqui ninguém sai sem se confessar, meu menino. Mas tu estás a fazer-te difícil.
304 Parece que temos aqui um valente...
305 V2: Bom dia. Conseguiste dormir?
306 V3: O gajo já comeu?

Julgamento

307 V2: Não comeu, nem mijou.
308 V3: Então era bom tratarmos disso, não? Nós não somos nenhuns selvagens.
309 V2: Acho que sim. Toma conta do gajo, que eu tenho outra coisa para fazer.
310 V1: Mas onde é que tu estás, afinal?
311 V2: Na minha cabana de caça. Queres vir cá ter?
312 V1: Não posso, Jaime. Tenho aulas. Não posso faltar assim.
313 V2: Vem que não te vais arrepender. E traz-me roupa e comida. Eu vim sem nada.
314 V1: É bom que seja mesmo importante, Jaime.
315 V7: Peço-lhe imensa desculpa, senhor doutor Juiz, mas na realidade não sei. O meu
316 cliente não atende o telefone.
317 V (J): Eu não vou esperar mais.
318 V9: Desculpe, doutora... O seu cliente... Ele não vai fugir, pois não?
319 V7: Desculpe...?!
320 V9: Ele não pode fugir antes da sentença.
321 V7: Mas ninguém vai fugir, não há razões para isso.
322 V9: Como é que você pode defender um homem como este?
323 V7: Eu acho que nós não devíamos estar aqui a falar sobre este caso.
324 V9: Eu estava lá. Eu vi tudo! Ele tem de pagar pelo que fez. Ele tem de pagar pelo que
325 fez.
326 V10: Eu posso pagar o que vocês quiserem.
327 V: Já viste a lata deste gajo? Não há dinheiro que pague o que tu nos roubaste, cabrão.
328 V10: Estão enganados. Vocês estão-me confundindo com outra pessoa. Só pode ser isso.
329 V2: Aquele joguinho, aquele joguinho de moedas no tribunal.
330 V10: Mas qual joguinho, meu Deus? Qual joguinho? Está paranóico já.
331 V2: Pulha! Vamos negociar. Qual é o teu preço?
332 V10: Eu não sou rico, mas posso pagar alguma coisa. Tenho uns cinquenta mil euros à
333 ordem...
334 V2: Só? Pensei que davas mais valor à vida.
335 V10: Tenho também uns fundos de poupança que posso resgatar. Sei lá, mais quarenta,
336 cinquenta mil...
337 V2: Parece-me pouco.
338 V10: O seu amigo ali não diz nada? Cem mil euros, é dinheiro, certo, Miguel? Eu pago e
339 vocês me soltam, cada um vai para seu lado.
340 V2: Cem mil euros, Miguel. O que é que achas?
341 V3: Era bom que as coisas fossem tão simples assim.
342 V10: A minha mulher é doente. Por favor, deixem-me telefonar-lhe. Por favor.
343 V7: Não me pode dar o contacto do seu marido? É para o bem dele.
344 V12: Eu acredito, mas quando o Francisco sai assim de urgência, não me costuma dizer
345 nada.
346 V7: Nem quando volta?
347 V12: Nem quando volta. Coisas de homem, sabe. Eu não me meto nesses assuntos.
348 V7: Tem a certeza de que me está a dizer tudo? Acho estranho o seu marido fazer uma
349 coisa dessas. Ainda ontem falámos nesta audiência.
350 V12: Estou contando o que posso contar.

Julgamento

351 V7: Se aconteceu alguma coisa, eu sou advogada dele. Pode confiar em mim. Eu tenho
352 amigos na polícia.
353 V12: Polícia não! Não meta a polícia nisto. Com licença...
354 V7: Tenha calma. Deixe-me entrar. Vamos conversar.
355 V12: Não insista. Com licença.
356 V1: Miguel?!
357 V3: O Jaime não te disse que eu estava cá?
358 V1: Não... Não me disse.
359 V2: Esqueci-me. Trouxeste-me roupa?
360 V1: Tu também vieste assim de repente? Mas afinal o que é que se passa? Qual é o
361 grande mistério?
362 V2: Anda comigo. Quero mostrar-te uma coisa.
363 V1: O que é isto? Quem é este homem?
364 V2: É ele.
365 V1: É ele, Miguel?
366 V2: Lembras-te da cara dele? É ou não é o tipo? Mendes Oliveira! Chefe de brigada da
367 PIDE-DGS, quando me prendeste. Depois promovido a inspector por serviços relevantes
368 prestados à Pátria. Preso no 25 de Abril e fugido de Alcoentre com mais 88 PIDES. Desde
369 aí desaparecido no Brasil. Lembras-te agora? É que eu nunca te esqueci. O teu nome, a
370 tua cara, o teu cheiro. É ele, Joana.
371 V10: Eu fugi de Portugal, foi por causa dos comunistas. Eu não era nenhum PIDE, eu era
372 empresário. Ocuparam-me a fábrica. Ocuparam-me a casa. Tive de fugir para refazer a
373 minha vida. É esse o meu pecado?
374 V2: Tapa-lhe a boca.
375 V10: Tenho os pés gelados. Eu não aguento mais.
376 V1: Vocês não podiam ter feito isto! Tu não podias ter-me feito isto!
377 V2: Fiz isto por ti, Joana.
378 V1: Não, não foi por mim, não. Nem um minuto. Tu só pensaste em ti. Querias
379 surpreender-me? Conseguiu. Sabes o que é assim de repente, vindo do nada, seres
380 confrontada com a pessoa que matou o teu pai?
381 V2: Desculpa Joana, eu...
382 V1: É como na nossa relação, Jaime. Tu só fazes aquilo que achas que tens de fazer,
383 vives como achas que tens que viver. Eu venho depois... a reboque. Tu não tens cuidado
384 nenhum comigo.
385 V2: Quem te fez mal não fui eu, Joana. Não vês que foi isto com que sempre sonhámos?
386 Termos um porco destes nas mãos. Podermos fazer-lhe o que ele nos fez.
387 V1: Mas isto não está certo. Assim não.
388 V2: E o que ele fez ao teu pai, está certo?
389 V2: Miguel. O filho da mãe é duro e esperto.
390 V3: Sim. E daí?
391 V2: Nós devíamos revezar-nos para não o deixar dormir. Vais ver... uma noite sem dormir
392 e confessa tudo.
393 V3: Isso já é tortura, Jaime.
394 V2: O filho da puta merece isso e muito mais. Lembra-te de tudo o que ele nos fez.

Julgamento

395 V10: Você é médico, não é? Como é que um médico pode fazer uma coisa destas? Tratar
396 assim uma pessoa.

397 V3: Vocês não tinham médicos lá na PIDE? Pergunte-lhes a eles.

398 V10: Eu não tenho nada a ver com a PIDE. Meta isso na sua cabeça de uma vez por
399 todas. Vocês estão todos enganados.

400 V3: Esta noite você não vai dormir. Temos que mantê-lo acordado até você falar.

401 V10: É ideia deles, não é? Não quero mais. Não vou comer até que me soltem. Nem que
402 eu morra de fome.

403 V3: Você é que sabe.

404 V10: Você está a enterrar-se por uma coisa em que não acredita. Sabe bem que eu não
405 sou quem eles dizem. Eu vejo nos seus olhos. Eles são loucos e você é que vai sofrer
406 com tudo isso.

407 V3: Põe as mãos pra trás.

408 V7: Pai!

409 V7: Onde é que te meteste agora, pai?

410 V1: Eu só quero pôr uma pedra no meu passado. Por favor, só quero saber como é que o
411 meu pai morreu.

412 V10: Mas eu não conheci o seu pai. Juro por Deus, não sei!

413 V1: Marcelino Pontes. A PIDE levou-o de casa numa manhã de 1970 e eu só o voltei a
414 ver no dia do funeral.

415 V10: Eu não sei de nada.

416 V1: Disseram que foi um acidente. Uma queda nas escadas. Eu só quero saber como é
417 que realmente tudo se passou e depois você pode-se ir embora. É só isso.

418 V2: Fala, porra!

419 V3: Jaime...

420 V2: Quem é que matou o Marcelino? Foste tu? Foram os teus capangas? Como é que
421 foi? Tu só tens a perder com essa tua teimosia, pá. Eu tenho o tempo todo do mundo,
422 mas tu, quanto é que vais aguentar?

423 V10: Vá-se foder! Eu não tenho nada para lhe dizer.

424 V2: Isso é o que vamos ver!

425 V3: Joana! Joana, espera. O Jaime está a sofrer tanto como nós. Não penses que não lhe
426 custa fazer isto.

427 V1: E se não for ele? E se aquele desgraçado não for o Mendes Oliveira? Já pensaste
428 nisso?

429 V3: Duvido que estejamos os dois enganados.

430 V6: Estou? Olhe, posso falar com o Dr. Miguel Miranda, por favor?

431 V4: Bom dia. O Dr. Miguel não está.

432 V6: Pode dizer-me a que horas é que ele chega?

433 V4: Ele esta semana não vem. Tirou uns dias de férias. Quem está a substituí-lo é o Dr.
434 Pessanha. Quer falar com ele?

435 V6: Não, não obrigado. É um assunto pessoal. Olhe, já agora, sabe dizer-me se ele já
436 marcou estas férias há muito tempo?

437 V4: Não sei, se calhar o melhor é perguntar-lhe a ele. Porque não tenta ligar-lhe para o
438 telemóvel?

Julgamento

439 V6: Não, não, obrigado, já tentei.
440 V2: Abre-me esses olhos!
441 V10: Por favor...
442 V2: Enquanto não disseres o que nós queremos ouvir não dormes. Ou falas ou isto vai
443 continuar.
444 V10: Eu preciso de mijar. Eu não aguento mais.
445 V2: Mija nas calças, porco.
446 V3: Jaime, vamos soltá-lo por uns minutos.
447 V2: Não vamos nada. Se ele quiser mijar que mije. Ou que fale. A escolha é dele.
448 V10: Mas eu sofro da bexiga, isto está-me matando.
449 V2: Tu sabes lá o que é sofrer. Causar sofrimento tu sabias.
450 V10: Tenham piedade!
451 V3: Jaime, anda cá.
452 V2: Qual é o teu problema agora?
453 V3: O meu problema és tu, e a forma como estás a lidar com isto.
454 V2: Deixa-te de merdas, Miguel. Não sejas hipócrita, eu só estou a fazer o que tem de ser
455 feito.
456 V3: Não, Jaime tu estás a gostar daquilo que estás a fazer. Se ele falasse agora tu ficavas
457 desiludido.
458 V2: Que disparate!
459 V3: Isto já não é justiça. É vingança.
460 V2: E se for? As duas coisas não podem andar juntas? Sempre sonhei com isto. Mas se o
461 gajo falar vou ficar tão aliviado como tu.
462 V3: Tu só estas a trazer mais sofrimento à tua vida, Jaime. Mais memórias amargas.
463 V2: Eu só quero que isto acabe depressa.
464 V2: Acorda!
465 V10: Eu quero dormir, por favor, deixe-me dormir, só um bocadinho.
466 V2: Não! Vais fazer exactamente o que eu mando. Depois se tudo correr bem, talvez te
467 deixe dormir uma hora.
468 V10: Uma hora?
469 V2: Só tens que dizer o teu nome completo.
470 V10: Francisco.
471 V2: Não, não, não! Não é esse. O outro, o verdadeiro.
472 V10: Francisco Ferreira.
473 V2: Assim não vamos a lado nenhum nem vais dormir coisa nenhuma.
474 V10: Esse nome já não existe, pertence ao passado.
475 V2: Então, talvez esteja na hora de acordar o passado. Como é que te chamas?
476 V10: Queres saber o meu nome, cabrão? Eu digo-te quando te apanhar lá fora!
477 V2: Como é que te chamas?
478 V10: E essa puta que trouxeste agora, eu também vou matá-la!
479 V2: Filho da puta...
480 V1: Miguel, acorda. Por favor.
481 V3: O que foi? O que se passa?
482 V1: Acho que ouvi um tiro no estábulo.

Julgamento

483 V3: Um tiro?
484 V3: O que é que fizeste, Jaime? Estava quase a falar.
485 V2: Abre os olhos, (cão).
486 V3: Tem calma, Jaime!
487 V2: Olha para mim!
488 V31: Assim não, Jaime!
489 V2: Não te metas. Sai da frente.
490 V1: Não vale a pena, Jaime. Nada merece isto.
491 V2: Este gajo está aqui, quase a morrer, e ainda faz ameaças?
492 V3: Olhe pra mim. Como é que você está, homem?
493 V1: Isto ultrapassou todos os limites. Eu não quero isto.
494 V2: Se não queres vai-te embora. Mas esse gajo vai falar, juro-te que vai falar.
495 V10: José... Mendes... Oliveira. O meu nome é José... Mendes... Oliveira..
496 V3: Inspector da PIDE-DGS. O homem que nos prendeu e torturou, a mim ao Jaime, e a
497 tantos outros?
498 V10: Eu fiz o meu trabalho. Só fiz o meu trabalho.
499 V1: Tinhas razão. É mesmo ele.
500 V2: Desculpa eu ter-te falado daquela maneira, mas...
501 V1: Não, até nisso tinhas razão. Eu é que não tenho coragem para fazer o que tem que
502 ser feito, então...
503 V2: Mas eu peço-te desculpa na mesma. Fui um bocado grosseiro, mas tu sabes que eu
504 não sou assim.
505 V1: Eu já nem sei quem tu és, Jaime. Aliás, acho que nem tu sabes.
506 V(S): Escritório do engenheiro Henrique Serrano.
507 V7: Daqui fala Catarina Ferreira. Seria possível falar com o Henrique, por favor?
508 Agradecia.
509 V6: Olá, Catarina. Há quanto tempo.
510 V7: É verdade, Henrique. Há quanto tempo. E então, está tudo bem consigo?
511 V6: As confusões do costume. Eu devia ter feito como o teu pai, devia ter escolhido uma
512 vida mais tranquila.
513 V7: Pois, é mesmo por causa dele que estou a telefonar. Ele por acaso não disse nada ao
514 Henrique, se ia viajar ou coisa assim?
515 V6: Não... não sei. Eu vou procurar saber alguma coisa. Olha lá, Catarina, não queres
516 passar lá por minha casa esta noite. A gente conversa melhor?
517 V7: Eu não o quero maçar, Henrique. Por amor de Deus.
518 V6: Não maças nada, Catarina. Até logo.
519 V7: Bom dia. Desculpe estar a incomodar. É da GNR? Seria possível falar com o
520 Sargento Gomes por favor?
521 V3: Abre os olhos, pá! Abre-me esses olhos!
522 V10: Eu consigo... me deixem...
523 V2: Isto já o acorda. Geladinha! Gostas? Em Caxias, grandes banhos de água gelada que
524 eu apanhei.
525 V3: Quem matou o Marcelino? Fala!
526 V10: Não sei. Não fui eu, juro por Deus.

Julgamento

527 V2: Queres mais água?
528 V10: Não, por favor...
529 V3: Eu também estou cansado ou achas que eu quero ficar aqui?
530 V10: Mas eu não fui...
531 V3: Fala, pá!
532 V1: Pára, Miguel! O que é que se passa? Tu também...?
533 V2: Porra! É a GNR.
534 V2: Boa tarde, Gomes.
535 V(P): Boa tarde, Sr. Professor. Tá bom?
536 V2: Que surpresa. Não estava a contar com a sua visita.
537 V(P): Estamos só de passagem. Está tudo bem?
538 V2: Tudo. Porquê?
539 V(P): Não é costume vê-lo por cá nesta época do ano.
540 V2: Vim ver como estava a casa. Estou a pensar fazer aqui umas obras...
541 V(P): Já está a pedir, já.
542 V(P): Tem convidados, Sr. professor?
543 V2: Tenho... Quer dizer...
544 V1: Olá...
545 V(P): Já vi que sim. Telefone à sua filha. Ela está preocupada consigo. Diz que o senhor
546 desapareceu.
547 V2: Vou telefonar, obrigado. Vá aparecendo, sargento.
548 V(P): Boa tarde, Senhor professor.
549 V1: Isto já foi longe demais.
550 V2: Está quase a acabar, prometo. O tipo não aguenta mais.
551 V1: E depois? O que é que vais fazer, já pensaste nisso?
552 V1: Houve um momento, quando a GNR apareceu, que só desejei que eles entrassem no
553 estábulo e pusessem fim a isto tudo.
554 V2: Não digas isso. É que eu não sei como é que isto vai terminar, Jaime.
555 V1: O que vocês vão fazer a este homem quando ele disser o que vocês querem ouvir?
556 Vão soltá-lo? Vão matá-lo?
557 V2: Ainda não sei, Joana. É só o que te posso dizer.
558 V1: Eu já não aguento mais. Eu não fui feita pra isto. O meu pai ia ficar triste, mas ... eu
559 não tenho coragem para continuar.
560 V3: Vais-te embora?
561 V1: Não quero mais fazer parte disto. Vocês passaram todos os limites.
562 V3: Isso agora é irrelevante.
563 V1: Para mim, não.
564 V6: Não queres mesmo tomar nada, querida?
565 V5: Obrigada, amor.
566 V6: O teu pai gosta deste.
567 V7: Obrigada, Henrique. Ainda tive esperanças que ele tivesse dito alguma coisa, porque
568 o Miguel e a Joana também desapareceram. Não estão por cá.
569 V6: Não, se foram a algum lado não me disseram nada.
570 V5: O que é uma grande falta de respeito, diga-se.

Julgamento

571 V6: Marla! Desculpa, Catarina.
572 V5: Bom, eu vou-me deitar. Até à próxima, Catarina.
573 V7: Adeus, boa noite. O nome Mendes Oliveira diz-lhe alguma coisa, Henrique?
574 V6: Que eu me lembre não. Porquê?
575 V7: Porque o Miguel chamou isso a um dos meus clientes, no outro dia. E depois
576 disfarçou, mas eu tenho a certeza de que ele o chamou por esse nome.
577 V6: Que não é o nome do teu cliente, presumo?
578 V7: Não, não é. Mas o mais estranho é que ele também desapareceu.
579 V6: Pura coincidência, vais ver.
580 V10: Tenho sede... Água... Água, por favor.
581 V8: Miguel? És tu, Miguel?
582 V3: Estás bem?
583 V8: Tu não podes deixar-me assim sozinha e passares tanto tempo sem dizeres nada. Eu
584 não quero isso para mim. Não quero mesmo. Eu vou-me embora. Eu vou deixar-te.
585 Acabou. Tu tens razão... Nós já não temos idade para adoptar uma criança. Já somos
586 velhos demais para isso. Mas ainda temos idade para nos divorciarmos.
587 V3: Eu devia ter-te contado tudo. Desculpa. Eu vou ter que desligar. Adeus.
588 V2: O Marcelino foi preso por ti em Fevereiro de 1970.
589 V3: Em Março levaram-no para a António Maria Cardoso para ser interrogado.
590 V2: Em Abril, o corpo foi devolvido à família para pagarem o funeral.
591 V3: O que é que se passou?
592 V10: Não sei...não sei, não me lembro.
593 V2: Mataste assim tantos que já não te lembras?
594 V10: Eu não matei ninguém. Socorro, socorro!
595 V3: Se não paras eu parto-te o pescoço. Juro que parto!
596 V10: Tire-me daqui, por favor.
597 V6: Vocês são completamente loucos! Fazer uma coisa destas?!
598 V2: Ele não pode passar impune. Foi ele que matou o Marcelino. Achas que um gajo
599 destes merece viver?
600 V6: Que conversa é essa, pá? Se ele merece viver?! Mas afinal vocês já se esqueceram
601 tudo aquilo que nós andámos a lutar? Agora eu sou cúmplice desta merda toda.
602 V3: Se quiseses podes ir embora. Ele mal te viu.
603 V6: E achas que eu posso confiar em dois loucos como vocês?
604 V2: Vamos acabar isto. O gajo vai rachar esta noite.
605 V3: Daqui não sai sem se confessar.
606 V1: Tu tens um cliente chamado Francisco Ferraz, não tens?
607 V7: Tenho.
608 V1: Na realidade, o nome verdadeiro é José Mendes Oliveira.
609 V7: Mendes Oliveira?!
610 V1: Eu vivi com este nome a minha vida toda. Bom, mas é melhor contar-te tudo.
611 V3: Lembras-te da minha cara? Miguel Miranda. Olha para mim. Eu lutei nas ex-colónias,
612 tive louvores, fui um bom militar. Mas isso não serviu de nada quando caí nas suas mãos,
613 pois não?

Julgamento

614 V10: Estou-me lembrando... Eu até te tratei muito bem, não foi? Eu nem sempre gostava
615 do meu trabalho, mas no teu caso, confesso, eu abri uma excepção. Desertores e
616 traidores à pátria... para vocês eu tinha um tratamento especial. Eu de ti lembro-me, sim.
617 V7: O meu pai ensinou-me um código de conduta. Valores. Liberdade, democracia, a
618 justiça. Foi por causa dele que eu fui para advogada, Joana.
619 V1: Mas eles estão a fazer justiça, de certa forma...
620 V7: É isto? É cada um por si, olho por olho, dente por dente?
621 V1: Eu sei. Tens razão. Mas o que é que nós vamos fazer?
622 V7: Eu sei o que é que temos que fazer.
623 V10: Então, Doutor? Ainda não ouvimos as suas queixas... Onde dói?
624 V3: Dói aqui. Olha! Olha para onde dói!
625 V3: Maldito! Maldito! Eu mato-te! Eu mato-te!
626 V2: Larga-o, Miguel! Larga-o.
627 V3: Eu mato-te, porco!
628 V2: Não. Não faças isso, Miguel.
629 V3: Passei todo o tempo a salvar vidas e não me consegui gerar uma.
630 V10: Também me estou a lembrar de ti. Devias ter recebido uma medalha por bons
631 serviços prestados à nação. Rachaste, disseste tudo o que queríamos saber.
632 V3: Tudo o que a Ana queria era ter filhos. E eu nunca tive coragem para lhe dizer que
633 sou estéril.
634 V2: Não sabia nada disso...
635 V3: Não é propriamente uma coisa que se ande para aí a anunciar. Mas a vida continua,
636 não é? A nossa continuou. Não exactamente como sonhámos, mas como a pudemos ter.
637 V6: O que é que vamos fazer?
638 V2: Não sei. Francamente não sei.
639 V6: Do meu ponto de vista, só há duas alternativas. Ou entregamos este gajo à polícia, e
640 arcamos com as responsabilidades do que fizemos. Ou o PIDE desaparece de vez e
641 acaba toda a história aqui.
642 V2: Desaparece?!
643 V6: Há aqui muita terra. E tu tens uma pá, não tens?
644 V3: Há outra solução. É um de nós assumir tudo isto e arcar com as responsabilidades.
645 V6: Quem?
646 V3: Qual de nós é que tem menos a perder?
647 V2: Nem penses nisso, Miguel. Eu amanhã entrego o Mendes à polícia. Vocês levam o
648 carro dele e eu trato do resto.
649 V6: Mas ele vai falar. Vai denunciar-nos a todos.
650 V2: Não. Ele tem demasiado a esconder. Eu invento uma história. É nisso que eu sou
651 bom.
652 V2: Henrique... Henrique...
653 V2: Estão além. O Miguel vai fazer uma asneira. Ele tem a minha espingarda.
654 V10: Então? Como é que vai ser?
655 V3: Anda.
656 V10: Não andámos já o suficiente? Este local é tão bom pra morrer como qualquer outro.
657 V3: Continua, pá!

Julgamento

658 V10: Está-te faltando a coragem. Pois, é isso. O doutor não tem coragem de disparar
659 essa arma a sangue frio.
660 V3: Não me desafies, pá. Continua a andar! Vá!
661 V2: Miguel! Miguel!
662 V10: O teu amigo já aí vem.
663 V3: Pára.
664 V3: Ajoelha-te!
665 V3: Larga a pá!
666 V10: Então? Vai ser aqui?
667 V3: Cala-te!
668 V10: Não faça isso. Eu conto tudo... Não quer saber como é que o seu amigo morreu? O
669 Marcelino era duro. Dos mais duros que encontrei.
670 V10: Não falava nem por nada. Andámos nisto mais de um mês, até recebermos ordens
671 de cima. As ordens eram claras. O Marcelino devia ter um acidente. Eu não queria fazer
672 isso. Eu não sou nenhum assassino. Todos nós só recebíamos ordens. A culpa não é
673 nossa.
674 V10: Você foi militar, sabe como é que é. A culpa era deles.
675 V3: Filho da puta.
676 V10: A culpa era deles!
677 V2: Baixa a arma, Miguel. Chega. Já fomos longe demais com esta história.
678 V3: Ele acabou de confessar. Ele matou o Marcelino. Matou.
679 V2: Porra! Miguel...
680 V10: Vês como as coisas podem mudar de um momento para o outro?
681 V3: Ele está ferido. Eu preciso de ir buscar ajuda.
682 V10: Pega mas é na pá e começar a cavar.
683 V2: Miguel...
684 V3: Não.
685 V10: Tu vais morrer. Como morreu o outro cafajeste.
686 V(P): Alto! Largue a arma!
687 V6: Marla!
688 V8: Eu vou pra casa da minha irmã. Fico com a chave ainda por mais uns tempos até
689 levar tudo. E depois devolvo-ta. Tens comida no congelador. Não sabia quando é que
690 voltavas. Ligaram do hospital dezenas de vezes. Eu anotei os recados, estão em cima da
691 mesa. Falamos depois.
692 V3: Ana... Fica, por favor. Eu não sei viver sem ti. Eu sei que não fui honesto contigo. Mas
693 eu quero que saibas quem eu sou.
694 V1: Queres ir tomar um café?

A bela e o Paparazzo

- 1 V: E eis qu' ela chega. Dá um beijinho... isso. É isso. Vá lá, vá lá, mais
2 juntinhos. Isso... tir' óculos para ver a carinha, beijinho prá câmara... Isso,
3 perfeito. Outra. Vá, só mais uma... Isso, passa a mãozinha... Eh lá!... Oi Zé!
4 Tudo bem? 'tão?
5 V: Oh! Então? 'Tás bom?
6 V: Continuas sem fazer nenhum, pá? Só vês essa merda.
7 V: Mas qu' é isso, pá?! Respeitinho com os clássicos, pá! Juventude!...
8 Eheheheh! Epá, muita bom.
9 V: Ouve lá, 'prestas-m'²⁰ o portátil, hoje?
10 V: Ouve lá, bater à porta, não? Pá, é simples.
11 V: Paqu' é qu' eu preciso de bater à porta?
12 V: Porquê? Porque eu podia estar acompanhado. Podia... ter aqui alguém.
13 Chama-se privacidade.
14 V: Ya, tens muita piada...
15 V: Eu sou um gajo com muita piada.
16 V: Ya, tens muita piada.
17 V: Tenho piada p'quê, ó palhaço?
18 V: Duas razões, meu. Primeiro, tu ganhas a vida a fotografar a privacidade dos
19 outros. E, no entanto, achas que tens direito à tua, não é? E depois já não tens
20 sexo há quanto tempo? Que... Seis meses? Desde qu' andaste a comer aquela
21 gordinha lá da festa do Lux, não é? Mas no entanto achas que precisas de
22 privacidade.
23 V: O qu' é uma coisa tem a ver...? Ouve lá, ó (paisano), que merda é essa que
24 tens aí nos olhos, pá?
25 V: O quê, (man)?
26 V: Isso... 'tão agora tens os olhos todos esticadinhos? Quié isso, meu?
27 V: N'é nada, meu.
28 V: Vais dizer que já nasceste assim?
29 V: Ya, já nasci assim.
30 V: Sabes o qu' é que tu pareces?
31 V: Ouve lá, tu ficaste todo fodido porquê, meu? Só porque eu chamei gordinha
32 à tua amiga do Lux, a gaja que tu andaste a papar, foi?
33 V: Olha, primeira coisa, man, não foi há seis meses a última vez que eu... ok?
34 V: Ai não?
35 V: Não, não foi. Segunda, ela não é assim tão gordinha. Ela era...
36 V: Tiago! Tiago!
37 V: Hã?
38 V: Anda cá, meu.
39 V: Que desassossego, pá.
40 V: Tiago!
41 V: Já vou.

²⁰ Emprestas-me

A bela e o Paparazzo

42 V: Anda cá, meu. Diz-me uma coisa, há quanto tempo é qu' aqui a Gabriela
43 não dá uma?
44 V: Não me chames Gabriela, porra.
45 V: Epá eu tenho ideia que pr' aí há seis meses, desde aquela gordinha do Lux.
46 V: Pois é...
47 V: Então doutor?
48 V: Dois.
49 V: Dois.
50 V: 'tás no ar dois. 'Tás no ar dois! Não mexe!
51 V: Atenção um.
52 V: Vais entrar um. 'Tás no ar.
53 V: Jerónimo? Podes começar a escolher um fato pró funeral. O médico disse
54 que... que ele não vai... Desculpa lá, o qu' é que tu estás a fazer? Isto é o quê?
55 V: Isso é um reflexo.
56 V: O qu' é qu' aquele debiloide 'tá a dizer?! Corta! Corta! Corto eu. Mas
57 porquê?! Porquê caramba? Porquê?
58 V: Olha, minha menina, caso não saibas, as pessoas que estão em coma têm
59 reflexos!
60 V: Olha, meu menino, caso não saibas, isto é um reflexo! Isto é um movimento.
61 Reflexo... movimento. Reflexo.
62 V: Pronto! Tinha que ser ordinária. Alguém viu isto?
63 V: Claro, ficou gravado. Muito bem, muito bem.
64 V: Mariana, o qu' é que se passa?
65 V: Eu não sei o qu' é que se passa, pergunte a ele. Não se passa nada.
66 V: Era um reflexo, e não um movimento. Irra!
67 V: Mas tu estás em coma, porra! Porque qu' é tens que te mexer? Explica-me!
68 Tens que ficar calado, d' olhos fechados! É isso qu' as pessoas em coma é
69 suposto fazerem! Nada, não é? Nada.
70 V: Pronto, agora estás a ser ofensiva. Ofensiva!
71 V: Ofensiva p'ra quem?
72 V: Prás pessoas que estão em coma, que também têm os seus direitos.
73 V: Oh, Rogério, por amor de Deus!...
74 V: As pessoas que estão em coma têm reflexos. Principalmente nos dedos. Há
75 actores e actores. Uns fazem pesquisa e outros não fazem. E eu fiz.
76 V: Calem-se, p' amor de Deus! Deixem-me falar, caramba! Eu tenho direito a
77 falar, também! 'tou há horas fechado naquele buraco preto, com, com com, a
78 sussurrarem-me coisas ós ouvidos! Um, dois, três... um, dois, três... 'to farto!
79 Cansado! Desculpem... Desculpem. Eu vou explicar, Rogério. Olha p'ra mim,
80 querido. Querido, olha p'ra mim. A câmara 'tá nela, grande plano. P'ra ti, rápido
81 uma fillage... Fica em ti, só na tua cara. Não se vê nada do que fazes co' a
82 porra dos dedos. Nada, absolutamente nada, filho. 'tás quietinho c' os dedos
83 que podes perturbá-la, é só isto. Fácil.
84 V: Perturbá-la... Mas era um reflexo, não era um movimento.
85 V: Ai meu Deus... Outra vez o reflexo não, caramba.

A bela e o Paparazzo

86 V: E porqu' é que te pões semp' do lado dela, hã?
87 V: Mas eu não me ponho do lado dela...
88 V: É a menina bonita da estação, não é? Andá estudar o texto na horizontal c'o
89 diretor de programas. Sim, p'que toda a gente sabe qu' ela anda a ser comida
90 pelo diretor de programas!
91 V: Eu não tenho nadá ver quem ela come ou quem come ela! Não tenho nadá
92 ver com isso! Quem é que me ligá porcaria do ar condicionado? Não se pode
93 'tar aqui! Ouve, olha p'ra mim. Rogério? Meu qu'rido, p'lo amor de Deus,
94 acalma-te um bocadinho e vamos trabalhar, qu' é fundamental.
95 V: Pronto.
96 V: Ok, ok... Eu peço desculpa. Peço desculpa a todos, a todá equipa. Eu 'tou
97 um bocado cansada.
98 V: Ótimo, ainda bem. Vamos gravar.
99 V: Desculpa, é qu'eu ontem tive uma festa. Vocês sabem, o tipo de festas que
100 temos de ir, quando andamos a ser comidas p'lo diretor do canal. Por acaso vi
101 lá a tua ex-mulher, a Rita.
102 V: Ela não é minha ex-mulher, nós ainda estamos casados.
103 V: A sério? Devo ter feito confusão, então. Deve ter sido porque a vi na casa de
104 banho, a ser comida por um jovem modelo de dezoito anos.
105 V: Desculpa?!
106 V: Acabou, meninos! Acabou! Vamos gravar, tenho um produtor a chatear-me o
107 tempo todo, p'qu' há vinte e duas cenas p'ra fazer! Vamos gravar!
108 V: Vamos.
109 V: Ok?
110 V: 'Tou? Então miúda? Não, eu nunca durmo, eu nunca 'tou a dormir. Conta lá,
111 o qu' é que tens hoje para mim?
112 V: Ah, a vida emocionante d' um paparazzo português. O qu' é que será hoje?
113 Uma modelo que foi passear o cãozinho. Não, não... Um futebolista a comprar
114 pipocas na entrada dum cinema num centro comercial? Ganda exclusivo!...
115 Não, o primeiro-ministro a fazer jogging nas docas.
116 V: Cada país tem as celebridades que merece, meu.
117 V: Ya, e como este país é uma merda, tem umas celebridades de merda. E uns
118 políticos de merda. E tem um campeonato de futebol da merda. Olha! Bem fez
119 o Fernando Pessoa quando declarou a independência do Bugio. Espera aí!
120 Epá, eu 'tou a ter a melhor ideia de todos os tempos. Epá! A invenção da
121 roda... a minha ideia logo a seguir. Porqu' é que não criamos um país?
122 V: Desculpa?
123 V: Pá, vamos criar um país. Vamos declarar a independência do prédio! Pá, isto
124 é a melhor ideia de todos os tempos! 'té tenho uma erecção. Tenho uma
125 erecção, 'tou a senti-la.
126 V: E onde? Ond' é que eles vão estar? No Zafferano! Sei onde é quié. Sim,
127 muito bem. 'tão vá. Às nove? Ok.
128 V: pá, o prédio é teu, tu fazes o que tu quiseses.

A bela e o Paparazzo

129 V: Epá é uma ideia genial, pá! Vou já começar a trabalhar nela. É já. Isto é a
130 melhor ideia de sempre.
131 V: O qu' é qu' é a melhor ideia de sempre?
132 V: Vou criar um país neste prédio.
133 V: Ya... ok. Hugo, queres boleia, é já.
134 V: P'qué que tens que ser assim?
135 V: Assim como?
136 V: Desmancha-prazeres. Chatinho.
137 V: Sabes qual é a diferença entre nós? Eu vivo no mundo real, Tiago.
138 V: Pá! No mesmo mundo real p'ra quem os grandes empreendimentos são as
139 rotundas e os centros comerciais. É isso?
140 V: Ya!
141 V: Sabes o qu' é uma rotunda?
142 V: O qu' é qu' é uma rotunda, Tiago?
143 V: É um cruzamento pa pessoas tão estúpidas que não se querem dar ao
144 trabalho de olhar pa um lado e pó outro.
145 V: Epá... é o que temos. É assim aqui e é assim em todo o lado. Hugo!
146 V: É e por isso é qu' é preciso mudar as coisas. E quem é que vai mudá-las
147 aqui?
148 V: Tu.
149 V: Sou eu.
150 V: Falamos disso depois. Hugo!
151 V: Temos tempo. Os pinguins estão cá até sábado, por isso...
152 V: Pá, Tiago, essa tua boca dos pinguins irrita-me um bocado. Sabes porquê?
153 Porque eu nunca percebi o qu' é queres dizer com isso. E isso... Hugo! Anda,
154 foda-se! Est' gajo já está co' a história lá dos pinguins, o caralho. Vem-t'
155 embora, meu!
156 V: Desculpe, podia-me dar um autógrafo, por favor?
157 V: Vá lá, não sejas assim. Assina lá isso. Dê-nos só um segundo, 'tá bem?
158 V: Com certeza.
159 V: O qu' é que tens?
160 V: Nada.
161 V: Mariana...
162 V: que foi?
163 V: Tu disseste ao Rogério pa ir pó...
164 V: Não... mostrei o dedo do meio, é diferente. Sabes perfeitamente qu' eu
165 detesto dizer palavrões. Não sei, Gonçalo... Eu acho qu' ando cansada.
166 V: Cansada de quê?
167 V: Cansada do quê? Das revistas, das entrevistas, das novelas, das festas...
168 V: Sabes o qu' é qu' é bom aqui? O Risotto de Trufas. Ou então o Tuna al Ferro.
169 É maravilhoso.
170 V: Ok, o qu' é que se passa? O qu' é que tu tinhas assim de tão importante p'ra
171 me propor?

A bela e o Paparazzo

172 V: Temos tempo. Vamos pedir, tem calma. E vinho? Queres um Barolo? Tu
173 adoras o Barolo.
174 V: Deixa-te de merdas.
175 V: A empregada, onde está? Faz favor.
176 V: Ouve, vais dizer-me qual era a pressa agora, ou eu vou-me embora!
177 V: Ok, amanhã vai sair na Fama uma reportagem onde s' insinua que estamos
178 separados.
179 V: Ah!
180 V: Já escolheram?
181 V: Hum, hum!
182 V: Eu quer' um bife mal passado e uma bebida.
183 V: E eu quero o Risotto de Trufas e uma garrafa de Barolo.
184 V: Para mim, não. O vinho demora demasiado tempo. Eu quero alguma coisa
185 que me embebede mais depressa. Vodka. Puro. Ah! Com' é que se chama?
186 V: Rita.
187 V: Rita...
188 V: Obrigado, Rita.
189 V: Já viste isto? "Rita, fui sequestrada. Chama a polícia. Beijinhos, Mariana." A
190 mulher 'tá doida, tá-se a passar!
191 V: 'Tás chateada?
192 V: Porqu' é que dizes isso?
193 V: Tens o teu salto espetado no meu pé. Mariana, isto só sai amanhã. Mas eu
194 já vi a revista e até tentei impedir que saísse, mas... Depois pensei melhor e
195 acho que é bom p'ra ti. Ok... Ouve-me com calma. A tua personagem na novela
196 é uma mulher fria, egoísta e interesseira. E as pessoas acham qu' a tua relação
197 comigo também é. A notícia da separação vai ser boa p'ra ti. É isto que as
198 pessoas gostam. Os divórcios vendem mais que os casamentos, a morte mais
199 que a vida e a doença mais que a cura. Então o cancro é... Isto é que faz
200 capas, Mariana, sabes bem. Eu acho que tu devias começar a ir ao futebol.
201 V: O quê? Desculpa?
202 V: Acho que devias começar a namorar c' um futebolista. A sério. Bastou
203 constar que o Ronaldo andava atrás de ti, e duas semanas depois, assinaste o
204 contrato de exclusividade com a estação, fizeste o anúncio dos telemóveis,
205 lembrás-te?
206 V: Estás a gozar comigo? Eu nunca vi o Cristiano Ronaldo na vida.
207 V: Ah...
208 V: Não, espera aí... O qu' é que tu estás exactamente a propor-me?
209 V: Eu tenho possibilidade de te meter na festa que o Ronaldo vai dar p'ra
210 comemorar o aniversário, no iate. Mariana, nós fizemos estudos de mercado.
211 E, neste momento, os números não gostam de ti. O que quer dizer que as
212 pessoas não gostam de ti. Temos que fazer alguma coisa. Eu até nem te
213 queria dizer nada, mas a verdade é que chegámos a pensar em matar-te. Na
214 novela, é claro. Ó uma coisa, minha querida, vamos fazer assim. Gravas
215 amanhã e depois tiras duas semanas de férias. A tua personagem vai presa ó

A bela e o Paparazzo

216 inventa-se qualquer coisa. E assim temos tempo p'ra te voltar a meter nas
217 capas em força. Quando regressares a esta novela, ou a outra qualquer, vais
218 voltar a ser a Mariana que sempre foste: linda, mediática e comentada!

219 V: Desculpe, mas não pode fumar aqui.

220 V: Eu sei, querida.

221 V: Mariana!

222 V: Ui! É agora. Não te vás embora, Marianinha. Vá lá, faz alguma coisa. Isso.

223 Não me desiludas. Isso! Dá-lhe, dá-lhe, dá-lhe. Agora dá-lhe. Vai! Vai lá.

224 V: Agora vais-me dar calmamente os meus telemóveis, qu' eu tenho aí

225 números muito importantes...

226 V: É isso! E outro, lindo!

227 V: Ond' é que estão os cartões?! Os cartões, porra! Ond' é que está o cartão?!

228 V: Mariana, não te vás embora.

229 V: Porra! Mariana!

230 V: Mariana volta pra trás. Olha-m' este palhaço!... Já ganhei o dia.

231 V: O meu carro, porra!

232 V: Caraças... Esta miúda é um espetáculo!

233 V: Ótimas fotos, Gabriela.

234 V: Ya! O qu' é que se passa, Sofia? Desde quando é que nós precisamos de

235 nos encontrar assim, frente-a-frente, hã?

236 V: Vou deixar a Fama. Fizeram-me uma proposta irrecusável. Vou trabalhar pá

237 Verdade.

238 V: O quê? Tu vais trabalhar prá Verdade?

239 V: É verdade.

240 V: Sim senhora, sô Dona Sofia. Vais fazer o quê, notícias a sério? A crise

241 económica? O problema da Educação em Portugal?

242 V: Achas que sim? Foda-se...! Parece qu' as vendas estão a cair e os gajos

243 querem um suplemento social pa sair ao sábado. Querem-me como editora. E

244 tu, meu lindo e amoral filho d' uma cabra, vens comigo.

245 V: E diz-me uma coisa... Como é que me vais convencer? Ou achas que vou

246 aceitar porquê? Porque acho enternecedor ouvir uma mãe de filhos dizer mais

247 asneiras que um camionista?

248 V: Por falar nisso, 'tou a pensar escrever uma história infantil. É sobre um

249 mágico chamado Senhor Guita, que consegue transformar burros em ministros

250 e prostitutas em artistas. Agora, p' falar nisso, é mais um hipnotizador.

251 Consegue com que todos façam tudo. Percebes o que eu quero dizer?

252 V: Ya, ya.

253 V: Mudo-me no fim do mês. Entretanto, não largues a Mariana. Quero sair em

254 grande. Quero deixá-los esmagados, percebes? 'Tás com ar de sono. Devias

255 beber mais um café. Vais ter um longo dia pela frente.

256 V: Sim, diz. O quê?! Mas 'tás a gozar? Com' é qu' é possível? Isso foi ontem,

257 porra! Quem é que assina? É a Gabriela? Essa cabra! Tinha que ser. Tá. Tá...

258 tá... tá... Tchau!

259 V: Já não tem a Fama?

A bela e o Paparazzo

260 V: É a última.
261 V: A ler isto? Não devia tar mais interessado em saber quem é o novo reforço
262 do Benfica?
263 V: Isso que sai nos jornais desportivos é tudo coisas qu' eles inventam pra
264 vender papel.
265 V: Ai é? E isto é o quê, Senhor Firmino?
266 V: Vá lá, Marianinha. Ajuda-m' a manter-te nas capas das revistas, vai. Eu vou
267 fazer de ti a maior estrela de Portugal.
268 V: Olha aí, 'tás a falar com quem?
269 V: Pá 'tou a falar com um amigo imaginário. Porquê? Nunca tiveste um amigo
270 imaginário?
271 V: Não.
272 V: Deves ser mesmo muito sozinho, pa teres um amigo imaginário.
273 V: Ai, ai, ai, o caralho... Ouve lá, mete-te na tua vida e baza daqui.
274 V: Não gosto muito de ti.
275 V: Epá, somos dois. Baza daqui!
276 V: Epá, otário...!
277 V: Eh lá! Eh lá! Sai do...sai do carro. Sai do carro.
278 V: Nem pisca, nem nada... Mas isto agora é assim, é tudo teu, é?
279 V: Dá-lhe, dá-lhe.
280 V: Vocês artistas de merda, pensam que podem fazer tudo. Não há regras p'ós
281 meninos, é?
282 V: 'tão? 'tão, temos concorrência agora ó quê? Epá, baza daí, mitra! Epá, baza
283 daí! O qu' é qu' eu faço agora?
284 V: 'tão? Vai salvá-la! És o quê? Um mariquinhas?
285 V: Ouve lá, pá! Tu não sabes que não podes estar aqui?
286 V: Vamos bazar, que isto vai dar mas é merda.
287 V: Baza tu.
288 V: Mas o qu'é que tu queres, hã?
289 V: Queres qu'eu chame a polícia ó quê?
290 V: Espera aí. Eu acho qu' aquele palhaço vai levar nos cornos.
291 V: Bacano!
292 V: Epá cala-te, vai-t'embora. Mas tu não me toques, estás a ouvir!
293 V: Vamos lá ter calma. Calminha...
294 V: O qu' é que tens a ver com isto, ó palhaço?!
295 V: Você 'tá todo nervoso.
296 V: Exato, o qu'e que tens a ver com isto, ó palhaço?!
297 V: O qu' é que tu me chamaste? Epá, desaparece! Mitra do caralho!
298 V: Ganda sapa, meu!
299 V: Quem é que 'tá nervoso pá, hã? Quem é que 'tá nervoso?
300 V: Sabes que mais? Sabes que mais? Entra mas é no carro antes qu' eu me
301 chateie, 'tás a ouvir! 'tás-te a rir? O qu' é que foi? Achas que eu nunca fiz um
302 homem sangrar? 'tão, andas, exp'rimenta-me.Exp'rimenta.
303 V: As cenas de porrada ao vivo têm muito mais piada do que na Playstation.

A bela e o Paparazzo

304 V: Vamos ver o qu' é qu' acontece se ficares mais cinco segundos à minha
305 frente. Quatro...
306 V: Tenho medo de ti, eu?
307 V: Três...
308 V: Olha-me esta gaja!...
309 V: Dois...
310 V: Isto não dá para brincadeiras... Foda-se!
311 V: Um!
312 V: Olha, olha!
313 V: 'bora lá ver. 'bora lá ver.
314 V: O qu' é que te passou pela cabeça?
315 V: Oh, pá... Foi este puto que disse pa te vir salvar.
316 V: Ganda bufo, meu.
317 V: Ok. Deixa ver isso.
318 V: Não é nada... Isto não é nada.
319 V: Não. Precisas d' ir pr'ó hospital, tipo já. Entra no carro. Porqu' é que todos os
320 cretinos fingem gostar de música clássica?
321 V: Epá! Olha, eu já t' estou a sujar os bancos todos com sangue.
322 V: Ah... Não te preocupes com isso.
323 V: Não te preocupes com isso? É tudo o qu' ela tem a dizer ao homem que lhe
324 salvou a vida. "Não te preocupes com isso." Sim, senhora...
325 V: Epá! Cala-te, não sejas menina.
326 V: Mas qual é o teu problema, pá? Costumas insultar todas as pessoas que
327 não conheces, é?
328 V: Hoje, sim. Toma lá.
329 V: O qu' é que tu andas a fazer com a merda do meu carro, Mariana? Estamos
330 todos à tua espera.
331 V: Quem fala?
332 V: É o Gonçalo, porra! Quem é que querias que fosse?
333 V: Vai-te lixar, Gonçalo! Não és o patrão? Então, diz aos gajos que esperem.
334 Mais alguma coisa?
335 V: Deixa de te armar em parva e...
336 V: Tu tens amigos? Tens pessoas que gostem de ti, por exemplo?
337 V: Tenho, tenho amigos. Tenho tantos amigos qu' até preciso de dois
338 telemóveis. Porquê?
339 V: Nada, nada. Esquece. Só acho é que se queres insultar as pessoas, epá, ao
340 menos faz isso com estilo, não é?
341 V: 'Tás a dizer qu' eu sou má a insultar, é isso?
342 V: Nã, nã, nã. 'tou a dizer qu' és péssima a insultar.
343 V: Sim? Só um momento. Vou passar ao meu agente. É uma gaja que me está
344 a convidar pa fazer parte do júri num concurso com criancinhas a dançar e a
345 cantar. Desenrasca-te.
346 V: 'tou sim, minha senhora. Sabe o que são crianças? São criaturas que neste
347 momento estão a ser programadas para um dia nos substituírem. Por isso,

A bela e o Paparazzo

348 diga-me uma coisa, porqu' é que vamos ajudar alguém que quer o nosso
349 emprego, percebeu? Passar bem. Viste com' é que se faz?
350 V: Uau! Eu rendo-me. A sério, tu és bom, tu és muito bom. Genial.
351 V: Sim senhor... Então é por causa disto que tu estás chateada? Discutiste c'o
352 teu namorado, foi?
353 V: Ouve lá, eu conheço-te d' algum lado pa tu te estares a meter na minha
354 vida?
355 V: Bem, considerando que és capa de uma revista... Olha lá, eu acho que tu
356 deves parar com essa mania d' atirar coisas pela janela. Eu tenho quase a
357 certeza absoluta que há uma lei contra isso.
358 V: Ouve bem uma coisa! Eu não sou uma capa de revista, eu apareço em
359 capas de revistas! É bem diferente! E tudo porque há uma cabra duma
360 Gabriela, uma paparazzo nojenta, que. eu não sei como, sabe semp' onde eu
361 estou! Aliás, se amanhã apareceres nas revistas, não fiques chateado. És
362 apenas um figurante, nada de pessoal.
363 V: Tu és uma menina muito zangada, não és?
364 V: E tu, o qu' é que fazes?
365 V: Eu, neste momento, estou a coser o último ponto, minha querida.
366 V: Isso é fascinante. Mas eu estava a falar com o cosido, não c' o costureiro.
367 V: Peço desculpa...
368 V: Não lhe ligue, hã? Não lhe ligue qu' ela hoje está a ter um colapso nervoso.
369 V: Chibo!
370 V: 'tão?...
371 V: Isso é verdade?
372 V: Digamos que parece qu' a minha vida já não é a minha vida. É como se
373 alguém a andasse a ficcionar. Como se eu fosse, de facto, a personagem dum
374 filme ou dum romance.
375 V: P'qué, p'qué que não cria distância?
376 V: Distância do quê?
377 V: Da sua vida.
378 V: E com' é que alguém cria distância da sua própria vida, explica lá!
379 V: Você é qu' é actriz devia saber, não é? É a parte fácil. Basta concentrar-se
380 na vida de outra pessoa. Em mim, por exemplo.
381 V: Ouça lá, e que tal concentrar-se mas é aí nos pontos, em vez de bater o
382 couro à vedeta?
383 V: Eu consigo fazer duas coisas ao mesmo tempo, ok?
384 V: Ó João, diz lá. O qu' é que tu fazes? Não sejas tímido.
385 V: Foda-se!
386 V: Qu' é que foi?
387 V: Não foi nada, já passou.
388 V: Não foi nada?
389 V: Não foi nada. Fui eu que puxei aqui um bocadinho o ponto. Já passou... já
390 passou.
391 V: Diz lá, o qu' é que tu fazes?

A bela e o Paparazzo

392 V: Sou chefe... Sou chefe.
393 V: Chefe?
394 V: Chefe, sim. Chefe.
395 V: Chefe, tipo patrão numa repartição das Finanças? Condutor da Carris?
396 V: Sou chefe...de cozinha.
397 V: Ai é? E onde?
398 V: Num restaurante japonês.
399 V: Ah! Porreiro.
400 V: Isso qué dizer que vocês ainda não se conheciam, é?
401 V: Só agora é que percebeste isso, Einstein? Não, é porreiro. Eu até gosto de
402 sushi.
403 V: Mas eu também adoro sushi. Que tal irmos os dois jantar um dia destes ao
404 restaurante dele, hã?
405 V: E que tal não irmos os dois jantar um dia destes ao restaurante dele, hã?
406 V: Também pode ser, hã.
407 V: É, não é?
408 V: Olha-m' esta merda!... Eu 'tou todo desfigurado!
409 V: Pois estás. 'tás desfigurado.
410 V: Não tinhas deitado isso pela janela?
411 V: Tinha. Mas eu ponho-os no saco e, não sei como, eles reproduzem-se. É
412 horrível Desculpa, eu não te posso levar. 'tou atrasada...
413 V: Ok... ok... não há problema.
414 V: Desculpa.
415 V: Também acho qu' é mais seguro eu ir a pé. Tchau!
416 V: João! Desculpa o qu' eu disse há bocado. Tu não 'tás desfigurado.
417 V: Ai não que não estou. Olha lá...
418 V: Não, isso não é nada. Não 'tás.
419 V: Mas quem é que me mandou a mim salvar a vedeta das novelas?...
420 V: Pára! Sabes uma coisa? Eu diverti-me hoje.
421 V: Ai divertiste?
422 V: Quer dizer... Não, não é isso, desculpa. Desculpa, não é isso. Eu sei qu' é
423 uma coisa estúpida de se dizer, considerando que 'tiveste a sangrar o tempo
424 todo e tens aí uma...
425 V: Pois, olha lá.
426 V: Exacto. Dez pontos... levaste? Vais ficar com uma cicatriz pró resto da vida.
427 Eu sei, desculpa... É uma coisa estúpida.
428 V: Não, sabes o que é estúpido?
429 V: O quê?
430 V: Quer eu queira quer não, agora já não me vou esquecer de ti. Ess' é qu' é
431 essa. Tchau!
432 V: João, espera... Aquele restaurante de sushi onde tu trabalhas... como é que
433 se chama?
434 V: Suntory. Porquê?
435 V: Não sei... 'tava a pensar, porqu' é que não nos voltamos a ver?

A bela e o Paparazzo

436 V: Mas qual é a ideia? Porqu' é que me queres voltar a ver?
437 V: Já te disse porquê. Porque me diverti, hoje. Sei lá... exato. Isso, porque me
438 diverti. Tchau!
439 V: Tchau!
440 V: O senhor tem a certeza do que diz?
441 V: Juro pela saúde dos meus filhos!
442 V: 'tão, conte lá.
443 V: Mas não me tira uma foto?
444 V: Uma foto?
445 V: Sim, tipo retrato. Eu vou aparecer na revista, não?
446 V: Manda-me a Joana e um fotógrafo.
447 V: Hugo!
448 V: Cosga-se! Qu' é isto, pá? Porra pá, pareces um ninja. Dond' é que tu
449 apareceste? Apareceste do nad, pá
450 V: Sabes onde é que 'tá o Hugo?
451 V: Eia, como tu tens isso... Epá, não sei se já alguém te disse, mas 'tás c'o
452 sobrolho todo atrofiado.
453 V: Não, Tiago... Nem sequer sei d' qu'é que estás a falar. Pá, ele tem o
454 telemóvel desligado. Sabes onde é qu' ele está?
455 V: Sabes o qu' é isto?
456 V: Ele está no quarto, meu?
457 V: Repara, casos verídicos de gajos que declararam a independência do prédio
458 deles.
459 V: Eh, pá, ond' é que está o Hugo?
460 V: Epá, fosga-se! Sei lá do Hugo, pá. Eu não sou dono dele, pá. Porra!
461 V: Sabes que por um segundo, pensei que tivesses começado a escrever o teu
462 livro.
463 V: Epá, não me lixes, ó Gabriela. Porra. Epá, posso andar desinspirado, pá,
464 mas, pelo menos, não me rendi ao sistema nem vendi a alma, nem ando aí tipo
465 sanguessuga, com uma máquina fotográfica pendurada ao pescoço.
466 V: A isso chama-se crescer, ó palhaço.
467 V: Escuta, escuta, ouve-me bem isto: "Christiana Freetown, na Dinamarca, 850
468 habitantes. "País criado por cinco pessoas num complexo militar abandonado."
469 Absolutamente espetacular. A polícia vai lá de vez em quando partir-lhes a
470 cabeça. Literalmente, vão lá partir-lhes a cabeça. Pá, mas estes comunistas
471 hippies anarquistas ganzados, eles não saem de lá, 'tás a ouvir. Epá, essa é
472 que é essa, eles não saem de lá. Outra, repara bem neste: "Império Aericano."
473 Um puto com problemas de acne e sem vida social, o qu' é que ele fez? Criou
474 um país a partir da Internet. Agora, repara bem no império. Olha o império dele:
475 uma casa em Montreal, um quilómetro quadrado na Austrália, uma pequena
476 ilha na Nova Zelândia, um pedaço de terra em Marte, João. Em Marte, repara
477 bem nisto. A parte nortenha de Plutão e todo o planeta Verden, todo o planeta
478 Verden. Sabes o qu' é que este puto é hoje? Ele não era nada, não era
479 ninguém, não saía de casa, o qu' é qu' ele é hoje? É um imperador, João.

A bela e o Paparazzo

480 V: Epá! Tiago! Fo...!
481 V: É um imperador. Está na Wikipédia. Diz aqui na Wikipédia tudo.
482 V: Quem é que leva a Wikipédia a sério?
483 V: Pá, a Wikipédia é a melhor fonte d' hoje em dia de informação.
484 V: Pá, não existe um planeta Verden, ok?
485 V: Não vou ouvir... Lá, lá, lá, lá! Não vou ouvir.
486 V: E Plutão é uma rocha, nem sequer é um planeta.
487 V: Vai nascer um país neste prédio, 'tás a ouvir? E vai ter assembleia, e vai ter
488 hino, e vai ter bandeira e, se a FIFA deixar, vai ter até seleção de futebol, 'tás
489 óvir, João? 'tás óvir
490 V: Hugo!
491 V: E o Hugo não se importa d' ir à baliza, qu' ele já me disse.
492 V: Eu, o quê? Ó pá, é que nem pensar nisso. Percebes, ó paisano? Aliás, eu já
493 te disse esta merda uma quantidade de vezes. Eu sou lateral esquerdo!
494 V: Chega aqui.
495 V: Aliás, eu nunca joguei à baliza. Quem joga à baliza é p'que não sabe jogar à
496 bola.
497 V: Anda cá, meu! Preciso de falar contigo, agora.
498 V: Não sejas mal educado. Diz olá à minha amiga.
499 V: Olá, amiga do Hugo! Chega aqui, Hugo...
500 V: O qu' é que se passa c' o teu olho, meu?
501 V: Eu já te explico!
502 V: Coisas muito importantes, pá. Coisas muito importantes têm que ser
503 decididas. O nome do país, pá. Não sei se tens alguma ideia?
504 V: O nome do País... Quasímodo.
505 V: Quasímodo? Epá, iss' é o Corcunda de Notre Dame, não é... Olá! 'Tá
506 boazinha? Bem-vinda ao nosso país!
507 V: Desculpa?
508 V: 'tão, meu? Afinal o qu' é qu' é assim tão importante?
509 V: Tou, Sofia?
510 V: Tens novidades p'ra mim, meu sacana adorável? Fotos fresquinhas e boas?
511 Parece que a tua Marianinha se meteu outra vez em sarilhos, esta manhã.
512 Tens a certeza? E tens a certeza que não apareceu mais ninguém?
513 V: Eu 'tou-te a dizer... Mas eu tenho bom material. Tu vais gostar.
514 V: 'tou no ir.
515 V: Então, manda-me o que tens. Despacha-te! Pa qu' é que eu te pago, ó
516 minha cabra?
517 V: A sério meu, falamos depois. Eu não quero deixar a Kim c' o Tiago muito
518 tempo, p'que senão a gaja 'inda s' assusta, foda-se.
519 V: Pá, quero falar contigo, pode ser?
520 V: Então, diz-me lá porque é que achas que davas uma boa Ministra dos
521 Negócios Estrangeiros?
522 V: Já tive sexo com doze portugueses...
523 V: Doze portugueses?

A bela e o Paparazzo

524 V: Não... treze.
525 V: Ah, treze!
526 V: E dois ucranianos e cinco brasileiros...
527 V: Isto é ela já a passar-se. Ela devia era ter dado a este choné deste retalis.
528 Foi este cabrão que me fez esta merda. Vou começar ándar de táxi e vais ver
529 se não o apanho outra vez.
530 V: Há uma coisa que tu vais ter que me explicar, que eu não estou a perceber.
531 Porqu' é que tu te meteste nesta confusão toda, meu? Prá safar, ou p'ra evitar
532 qu' o outro chavalito te roubasse a merda do exclusivo, meu?
533 V: Epá, não sei... Sinceramente não sei.
534 V: 'tão, agora o qu' é que vais fazer? Vais enviar as fotos ou não?
535 V: Dava p'ra trabalhar no teu restaurante, um dia ou outro?
536 V: Ó pá, desculpa lá. Mas tu achas qu' a gaja vai me'mo aparecer no
537 restaurante?
538 V: Epá, não sei...
539 V: Pá, será qu' a gaja não te disse essa merda só pa ser simpática, porque tu
540 levaste nos cornos p' causa dela?
541 V: Ouve, meu... Foi tudo muito rápido. Primeiro, o taxista fez-me esta merda.
542 Depois a seguir, a miúda mete-me no carro dela, leva-me pó hospital...
543 Depois... Epá, não sei, meu. Tivemos ali uma química... Ouve lá... foi... Eu vou
544 enviar. Pá, vou enviar as fotos, é o meu trabalho. S' eu não o fizer, 'tou feito,
545 meu!
546 V: Vais enviar as fotos, mas mesmo assim queres ir trabalhar lá pó restaurante.
547 Pó caso dela aparecer, nã é?
548 V: E depois, achas mal?
549 V: Ó pá, não sei, meu! Tu é que sabes o qu' é que queres fazer. Tu é que
550 sabes se queres voltar a ser o João, se queres continuar a ser a Gabriela.
551 V: E uma mulher de Haiti...
552 V: Uma mulher do Haiti?
553 V: Não, duas. E uns quantos americanos, claro.
554 V: Claro!
555 V: E uma equipa de pólo aquático do Canadá!
556 V: Toda...a equipa? Pois... Epá, isso é um curriculum impressionante. Isso
557 que... valente. Ela é uma artista de muito valor que aqui está.
558 V: Vá, Kim. Diz adeus ao senhor. 'deus, adeus...
559 V: Já está, meu. Enviei as fotos. O mais provável é eu também não voltar a vê-
560 la, não achas?
561 V: 'pera aí. Não voltares a ver quem? A gordinha do Lux, outra vez? É "O
562 Regresso da Gordinha". Em exibição. É a gordinha? Ninguém me conta nada
563 nesta casa, pá!
564 V: Não, é qu' uma coisa era eu tar apaixonada pelo meu cunhado e trair o meu
565 marido moribundo, por amor. Outra coisa é eu trair os dois, por ganância! E
566 daqui a dois dias morro, atropelada. Assim como uma espécie de castigo

A bela e o Paparazzo

567 divino! Não, a sério... Por favor, diz-me quem é qu' inventou esta merda,
568 porque é genial!É genial
569 V: Ouve, meu amor, olha para mim. Calma! Tás a falar comigo, o teu amigo de
570 toda a vida, querida. Quem é que te apoiou sempre? Eu. Quando o Pedro
571 tentou suicidar-se, quem é que lá estava? Eu. E nós achámos qu' esta
572 personagem não estava a fazer bem à tua carreira. Não é dignificante, não
573 serve pra ti. Enganámo-nos. Errámos, tod' a gente erra. Mas, em
574 compensação, o Gonçalo já encomendou uma novela p'ra ti, em que vais
575 arrasar. Arrasar, digo-t' eu. E olha qu' eu sei.
576 V: Ok. Olha, sabes que mais? Vamos fazer isto.
577 V: Ótimo. Sabes esta merda?
578 V: Ah, sim. "Por ti, eu 'tou disposta a vender a alma ao diabo, a trair o meu
579 marido...
580 V: Exatamente. Beijos. Eu adoro-te, meu amor. Genti, vamô gravá!
581 V: Ai, meu Deus! Um dia hei-de perceber s' é mais fácil d' aturar um gajo que
582 tem a mania qu' é o Marlon Brando, ou uma gaja que tem a mania qu' é a
583 Scarlet O'Hara?
584 V: Scarlet?! Mas quem é essa? Eu não tenho aqui nenhuma Scarlet pa hoje.
585 Vocês não m' avisam?
586 V: Amor, amor, abre a pestana. Scarlet O'Hara. Nada? "E tudo o Vento Levou".
587 O filme?
588 V: Ah!
589 V: Quer dizer, não vês clássicos, tu?
590 V: Clá'²¹ que vejo!
591 V: Dá-m' um exemplo dum filme que tenhas visto.
592 V: O "Matrix". Adoro o "Matrix".
593 V: O "Matrix"?!
594 V: Tenho o DVD, juro-lhe.
595 V: Matrix?!... Vamos gravar!
596 V: 'tá a andar o som?
597 V: Não...
598 V: Estamos a gravar. E... ação!
599 V: Por ti, eu 'tou disposta a vender a minha alma ao Diabo, trair o meu marido,
600 a ser a tua escrava, Jerónimo...
601 V: Um no ar. 'tou contigo um. Quietinho.
602 V: ... dizes que me amas a toda a hora, a todo o momento. Ai, Jerónimo...
603 V: Sim?
604 V: Ok...
605 V: Qu' é que se passa? Qu' é que se passa?
606 V: Olha, sabes o que te digo? Vão-se foder os dois!
607 V: O qu' é qu' ela 'tá p' ali a dizer? Qu' é isto? Isto não 'tá no texto, poi' não?
608 V: Não, não está.

²¹ Claro

A bela e o Paparazzo

609 V: Mas o qu' é isto?!

610 V: É ela a inventar.

611 V: Ai, meu Deus! Que coisa...

612 V: Qué que corte?

613 V: Não! Deixa estar. Deixa ver o qu' é que dá... Dá merda, com ce'teza.

614 V: A sério... A sério, não dá. Isto é uma merda, não percebes isso?

615 V: Já deu. Alguém que telefone ao Gonçalo!

616 V: Mas isto não 'tava no guião.

617 V: Isto não 'tava, isto não 'tava ó quê? Mas vocês 'tão todos cegos? Será que

618 não percebem qu' isto não vale nada? Qu' isto é tudo uma farsa? Todas as

619 palavras, todas as imagens, nada disto é real! Não há um pinga de verdade no

620 que 'tamos pr'aqui a fazer. Por amor de Deus, será que vocês não percebem

621 isso? Sério, 'tou farta desta merda! Tou farta destes cabelos e desta

622 maqui'agem e desta roupa, eu não quero mais isto. Fiquem vocês com esta

623 merda, porque eu estou farta! Ok? É só!

624 V: Cortou!

625 V: Ok, ok. Fizeste bem. Não, eu já aí passo. Não lhe digam nada e continuem

626 co' as cenas sem ela, como se não se tivesse passado nada, ok? Até já. ' Tou?

627 Chamem a equipa d' argumentistas ao meu gabinete. Já! Não m' interessa!

628 Descubram-nos onde estiverem. É urgente! Eu quero falar com eles, ok? Bom,

629 e liga-m' à Cláudia.

630 V: Toma! Tive um acidente c'o teu carro. Atropelei um gajo, tive qu'o levar pó

631 hospital. Depois manda-m' a conta co' as despesas. Quanto à novela, não te

632 preocupes que eu já arranjei uma maneira de sair de cena. Eu aposto que tu

633 vais gostar. Tchau!

634 V: E olha lá... para veres! Ossos do ofício. Um sacana que não queria qu' eu

635 lhe tirasse a foto! Mas, ouve lá, explica lá essa história aí do taxista. Isso é

636 mesmo verdade?

637 V: Está publicado! Logo é verdade, mesmo que não seja. Eu acho que já sei o

638 qu' é que se está aqui a passar.

639 V: O quê?

640 V: Ouve, Gabriela... se por acaso tu 'tás a guardar as fotos desse jovem

641 mistério para as ir vender a outra revista, eu mando o meu cão comer os teus

642 testículos, percebeste?

643 V: Tu não tens cão, pois não?

644 V: Ah, mas arranjo um cachorrinho especialmente treinado p'ra esse fim, cujo

645 único propósito é comer os teus tintins. Percebeste?

646 V: Au! Lá mulher p'ra isso eras tu!

647 V: 'Tá calado e arranja-me as fotos desse desgraçado. Quero esse

648 cabrãozinho na capa da minha revista! És gajo p'ra isso, ou tenho de contratar

649 outro paparazzo ?

650 V: És capaz de me ouvir? Cá p'ra mim essa Mariana, pá, está gasta, 'tás a

651 perceber? As pessoas estão fartas dela. Agora vê-me uma coisinha qu' eu t'

652 arranjei! Olha lá estes dois! Sabias qu' eles andam? Não sabias... Ah, pois, o

A bela e o Paparazzo

653 trabalhão qu' eu tive pa tirar estas fotos. Além disso, foi este sacana que me
654 fez isto ao sobrolho, quando eu lhe 'tava a tirar as fotos. Este grandessíssimo
655 filho da...
656 V: Bom trabalho.
657 V: Bom trabalho, pois é. Ouve lá... esquece a Mariana. Essa miúda já deu o
658 que tinha a dar.
659 V: Eu já ando nisto há tempo suficiente pa saber qu'o filão da Mariana ainda
660 não se esgotou. Aliás, ainda nem vai a meio! Põe-te em cima dela! Vinte e
661 quatro horas por dia. Não penses noutra coisa! Mariana, Mariana, Mariana,
662 Mariana!
663 V: Ok, chefe! Tu mandas. Desculpa, mas eu tenho mesmo d' atender. 'Tou?
664 V: Gabriela! Como é qu' está o melhor paparazzo de Portugal? Ouve, sabes
665 ond' é qu' eu vou jantar co' a Mariana, esta noite? A um restaurante de sushi.
666 V: Ok, ok. Mas diz-me 'ma coisa. Ela por acaso disse-te o nome do restaurante
667 de sushi? Suntory. Tu tens a certeza qu' ela disse Suntory? Ok, Claudinha. A
668 que horas? Às nove?
669 V: Isso quer dizer que vais lá estar, certo? Então, pode ser que seja desta que
670 nos vamos conhecer pessoalmente.
671 V: Ya... ok... Claudinha, lembrei-me agora... Ganda merda. Não posso, tenh'
672 outro serviço. Ya, mas ouve... Dá p'ra não dares esta informação a mais
673 ninguém? Eu prometo-te que te vou compensar.
674 V: Sim... Sim... sim... sim. Não, não te preocupes. Jonas! Com' é que está o
675 melhor paparazzo de Portugal? Sim, eu já te ligo. Sim... Desculpa, querida. Vá,
676 beijinhos. Beijinhos. 'té logo.
677 V: Filha da mãe! Eu não acredito que tu vais comer aquilo.
678 V: Então, pá? Sai!
679 V: Ora aqui está. Há uma coisa muito importante sobr' o saké. Há quem peça
680 saké frio, e há quem peça saké quente. Mas o saké, pa ser apreciado como
681 deve ser...
682 V: Deixa-me adivinhar. Deve ser servido à temperatura do corpo humano. 38
683 graus, nem mais nem menos. É a temperatura perfeita.
684 V: Muito bem. Estou a ver que fizeste os trabalhos de casa.
685 V: Hum, hum! Há problema?
686 V: Não, na boa. Ach' é que devias explorar as razões que te levam a querer
687 sempre dar nas vistas. Bom... Apreciem o vosso saké, qu' eu vou preparar o
688 vosso "sushimi".
689 V: Sashimi, não?
690 V: Sashimi.
691 V: 'tão, já o conhecias?
692 V: Sim.
693 V: E foi por isto...
694 V: O quê?
695 V: Que puseste esse vestido e esses sapatos que dizem "Eu sou boa".
696 V: Ai, Cláudia, qu' exagero.

A bela e o Paparazzo

697 V: Mariana... Dond' é qu' eu conheço a voz dele?
698 V: Hum?
699 V: Eu conheço a voz dele.
700 V: Olha aí...
701 V: O qu' é isso, pá?
702 V: 'tão, vou cortar o atum na mesa.
703 V: Não, vais não! Tu 'tás doido ó quê, meu? Pá, tu não inventes, paisano, p'que
704 senão isto 'inda vai dar merda.
705 V: Ó Paisan', ó paisan'... Eu vou tê que convencer a miúda que trabalho aqui,
706 pá.
707 V: Oh, oh, oh! Eu disse ao meu patrão que tu 'tavas aqui à experiência, mas
708 que tinhas tido formação em Tóquio, pá... Este gel fatela é p'ra quê? É pa
709 impressionar a miúda?
710 V: Ah... qual... Nós não costumamos fazer isto. Só p'ra clientes especiais.
711 Agora, vou-vos contar uma história. Em Janeiro de 2001, um negociante
712 japonês pagou duzentos mil euros... Isto é verdade, hã? Duzentos mil euros por
713 um atum, não muito diferente deste que está aqui. Isto... é ouro.
714 V: Olha, aqui a minha amiga Cláudia estava a dizer que a tua voz parece-lhe
715 familiar.
716 V: A sério?
717 V: Vocês já se conheciam?
718 V: Não... Quer dizer, eu...
719 V: Não, não...
720 V: Ahhh!!!
721 V: Não, não espera! Não faças isso! 'tá encharcado de saké ! Toma lá isto. A
722 ferida não dói mais em contacto com o álcool?
723 V: Ok, 'tá tudo bem. Eu já volto. Eu já volto. Pá, não digas nada. Ok?
724 V: Eu não disse nada.
725 V: Ok! Ótimo!
726 V: Porqu' é qu' eu havia de dizer alguma coisa?
727 V: Por razão nenhuma.
728 V: Ok.
729 V: Ok. Pronto.
730 V: Por acaso, gostava de te perguntar uma coisa. Será que me podes arranjar
731 o número de te'fone da tua amiga?
732 V: Não.
733 V: Não?!
734 V: Não, claro que não.
735 V: Porquê? Achas que tens alguma hipótese, é?
736 V: Pá, pa te ser sincero, depois desta noite, não, acho que não tenho hipótese
737 nenhuma.
738 V: Bom, vamos lá ver. Isto é assim. Pode resultar ou não. Agora, olhando prá
739 tua cara, temos que ser honestos, hã, é muito pouco provável que resulte. Mas

A bela e o Paparazzo

740 uma coisa é certa, esta mulher está a deixar-te todo marcado, hã! Mas
741 literalmente.
742 V: Ya.
743 V: Vai ser sempre assim? Os nossos encontros vão acabar semp' no hospital?
744 V: Qu' é que tu estás aqui a fazer?
745 V: Vim buscar-te. Contente?
746 V: Aliviado. Esqueci-me da carteira... no restaurante. E agora não tinha
747 maneira de voltar p'ra casa, por isso... co' a pressa.
748 V: Ok, vamos? Deixa ver.
749 V: Ond' é que tens o carro, ali?
750 V: Não, a minha amiga Cláudia trouxe-me cá. Nada de carro.
751 V: 'tão, apanhamos um táxi?
752 V: Vais achar piada a isto, mas eu esqueci-me, co' a pressa, da minha carteira
753 com o dinheiro, os cartões no carro...
754 V: 'tão, já somos dois, é?
755 V: Nada de táxi, também.
756 V: Então, o qu' é que fazemos?
757 V: Andamos. P'ra que lado é que fica a tua casa?
758 V: A minha casa é p'ra ali.
759 V: Ok.
760 V: 'tão mas primeiro, levo-t' à tua, não?
761 V: Não. Apetece-me passear.
762 V: Ok, 'bora. P'ra onde? Pr'aqui?
763 V: As pessoas nunca andam em Lisboa. Já reparaste? Não, e o mais incrível é
764 com' é qu' a tua fotografia não apareceu.
765 V: Pois...
766 V: Tivemos sorte. A sério. Não sei como, mas tu safaste-te.
767 V: Cá p'ra mim, esse paparazzo ... com' é que se chama ela? Aquela que tu me
768 disseste?
769 V: Gabriela.
770 V: Cá p'ra mim, essa Gabriela é uma incompetente.
771 V: Não. Não, nós tivemos foi sorte.
772 V: Foi?
773 V: Ess' é que foi. Agora... Uma coisa eu posso-te dizer, alguma coisa na minha
774 vida vai te' que mudar.
775 V: Ya.
776 V: O qu' é que foi?
777 V: Nada. Não foi nada.
778 V: Qu' é que foi?
779 V: Não foi... Ok, eu acho que as pessoas todas em geral passam a vida toda a
780 dizer isso. Eu também sou assim. Passamos a vida a decidir que temos de
781 tomar decisões. Como se a decisão de tomar decisões, fosse por si só, mudar
782 alguma coisa. Não é? Percebes o qu'eu 'tou a dizer...? Fosse...
783 V: Sim, percebo, percebo. Percebo o que estás a dizer.

A bela e o Paparazzo

784 V: Por exemplo, pensa numa coisa que tu gostasses mesmo de mudar na tua
785 vida. Agora mesmo.
786 V: Agora mesmo?
787 V: Tip' Sim, uma coisa...
788 V: Neste momento?
789 V: Sim, neste momento. Uma coisa que t' incomode... que... Não sei... Que
790 gostasses de mudar.
791 V: Ok... ok... Ok, já sei! Estes sapatos estão a matar-me.
792 V: Esses sapatos? Ok, muito bem. Tira-os.
793 V: Como assim, tira-os?
794 V: Tira-os. Faz... tira-os. Assim! Tira-os assim. Olha!
795 V: Não, tu és doido...? Tu és completamente doido!
796 V: Agora tu.
797 V: Ok... não... Ok, ok, eu vou tirar. Eu vou tirar. Sabes que mais? Eu vou tirar.
798 Ok, espera lá...
799 V: E então?
800 V: Que bom!
801 V: Viste?
802 V: E tu? Não há nada que t' apeteça fazer neste momento?
803 V: Há. Já vais ver.
804 V: Desculpa. Desculpa, eu não sabia que tu 'tavas... Eu tou c' o João.
805 V: És és és és...És muito bonita, pá!
806 V: Dizes isso como se fosse uma coisa má?
807 V: Pá sim, é qu'eu odeio pessoas bonitas, ok? Eu odeio celebridades. Julgam
808 que dominam o mundo. Estão em todo o lado. Estão nas revistas, estão na
809 televisão, estão no cinema, escrevem livros, fazem publicidade, fazem
810 anúncios a tentar impingir-nos coisas de que a gente não precisa
811 rigorosamente para nada. Mas eu digo-te uma coisa, há mais pessoas feias do
812 que gente como tu, ouviste? E, um dia, nós vamos ficar fartos. E esse dia vai
813 ser o dia da revolução. E o poder será nosso!
814 V: Foi o Frank Zappa que disse isso.
815 V: Conhece o Zappa?! Sim, senhor. Vi uma vez um gajo fazer isto num filme.
816 V: Pagas direitos de autor?
817 V: Não, ninguém vê. Estive a fazer pesto. Não sei se és servida.. Se calhar foi
818 isso que te acordou.
819 V: São o quê? Seis da manhã? Não, não quero pesto. Mas aceito um cigarro.
820 V: Ok. Olha, tira dali.
821 V: Já agora só uma curiosidade, naquela só mesmo da curiosidade. Com' é
822 que o João te convenceu a vires cá p'ra casa?
823 V: Não sei... Divertimo-nos. Ele fez-me rir.
824 V: O João? Fez-te rir? Não, não acredito. A sério.
825 V: Porqu' é que não acreditas?
826 V: Já vais perceber.
827 V: Ce'teza que não queres provar um bocadinho disto?

A bela e o Paparazzo

828 V: Sim, eu provo um bocadinho.
829 V: Então vou-te contar uma história.
830 V: Hum! Está ótimo.
831 V: Bom, uma noite... É...é uma... é uma amiga do Hugo. O Hugo é o terceiro
832 homem da casa. Trabalha num restaurante japonês. Olha, o restaurante
833 japonês ond' o João trabalha, também. E o Hugo tem 'ma tara por japonesas. É
834 natural que tu andes cá por casa e encontres aí japonesas com fartura, aí pelos
835 corredores. Bom, queres ouvir uma história? No Bairro Alto, uma noite, há 'ma
836 rapariga que está tristíssima, sentada num passeio agarrada ao telemóvel, e
837 está a chorar. E há um rapaz que passa e que vê a rapariga, e ele pensa: "Eu
838 tenho de fazer sorrir esta rapariga." E aquilo torna-se o objetivo dele naquela
839 noite. Ele vai contra os candeeiros, ele dá cambalhotas, ele faz o pino, ele cita
840 sketches dos Monty Phyton, e ela, finalmente, sorri.
841 V: É uma boa história
842 V: Não acaba aqui.
843 V: Vão para casa os dois, num dia beijam-se, no outro despem-se, ok. Parecia
844 que estava a começar ali uma coisa muito, muito bonita entre eles, uma história
845 d' amor absolutamente arrebatadora... Um dia ele acorda, olha pró lado, e ela
846 não está lá. Há um bilhetezinho na mesa de cabeceira e nesse bilhetezinho, sabes
847 o qu' é que estava escrito?
848 V: O quê?
849 V: Estava escrito: "Desculpa. Tu fizeste-me sorrir. Mas ele faz-me chorar".
850 V: Bem, ess' é a história mais triste que alguma vez ouvi.
851 V: Pois é... O raio da miúda partiu-m' o coração.
852 V: Era sobre isso que 'tavas a escrever?
853 V: Não, é sobre outra coisa completamente diferente. Isto é outra...outra
854 história. Basicamente, eu vou fundar um país neste prédio.
855 V: O quê?
856 V: E estou a escrever a Constituição. É isso que tenho 'tado aqui a fazer.
857 V: Um país num prédio? 'tás a brincar. A que propósito?
858 V: Epá! Eu acho que nós somos os sacrificados duma nação que não
859 inventámos. E eu achei: está na altura d' eu fazer alguma coisa. Está na altura
860 d' eu tentar a minha sorte. Eu vou fundar um país. E eu acho qu' é uma ideia
861 espetacular. Não sei, o qu' é que tu achas?
862 V: O qu' é qu' eu acho? Eu acho qu' é absurdo, mas interessante.
863 V: Pois é.
864 V: Bom... Mais alguma perspetiva sábia antes de voltar prá cama?
865 V: Sobre o João?
866 V: Ok. Sobre o João.
867 V: Não há nada qu' eu te possa dizer sobre o João, que tu não vás descobrir
868 por...por ti própria, ok?
869 V: João? 'Tás acordado?
870 V: Não...

A bela e o Paparazzo

871 V: Olha. Achas que podes tirar uns dias lá no restaurante? Já que 'tás c'o dedo
872 cortado e isso...
873 V: Porquê?
874 V: 'tava a pensar que nós podíamos passar uns dias juntos.
875 V: Juntos... tipo o quê? Férias?
876 V: Mais ou menos.
877 V: Então?
878 V: Sabes o qu' é que m'apetecia fazer? Apetecia-me passear por Lisboa com
879 um guia e a máquina fotográfica. Como se fôssemos dois turistas.
880 V: Acho boa ideia. Bom dia, Sandoca. Quem é que vai conhecer a sua nova
881 casa?
882 V: Agora sou eu. Tu gostas de Tchékhov?
883 V: Ya.
884 V: Eu adoro Tchékhov. A sério. A Nina d' "A Gaivota" foi a personagem qu'eu
885 escolhi para fazer o meu exercício de final de curso.
886 V: Ai sim? Boa.
887 V: Por incrível que pareça, há pouco tempo fui convidada pa fazer esta peça.
888 V: E porque é que não aceitaste?
889 V: Porque é qu'eu não aceitei? Porque eu gravo dez horas de novela por dia e
890 não tenho tempo p'ra mais nada. Eu sou uma gaivota. Não! Não, não é isso. Eu
891 sou um' atriz. E agora eu sei que o mais importante no nosso trabalho não é a
892 fama, nem a glória nem o dinheiro, nem nada daquilo com qu'eu sonhava, mas
893 sim aprender a sofrer. Carrega a tua cruz e tem fé! Eu tenho fé e, assim, nada
894 me pode fazer mal. E quando penso na minha vocação, eu não tenho medo da
895 vida!
896 V: Bravo!
897 V: Acho qu' é qualquer coisa assim. E estas fotos? São lindas. Sabes que eu
898 adoro fotografia, mas nunca consigo decorar o nome dos fotógrafos, é incrível.
899 Isto é daquele brasileiro, não é? 'quele... com' é qu'ele se chama? Oops! São
900 tuas.
901 V: Ya.
902 V: Tens mais?
903 V: Tenho. Algumas já são antigas. Olha, esta, por exemplo. E depois há outras
904 que não são assim nada de especial. Acho eu.
905 V: Porqu' é que deixaste de fotografar?
906 V: Porque... Porqu' a vida foi por outro caminho. O qu' é que achas?
907 V: O qu' é qu'eu acho?
908 V: Sinceramente, sim.
909 V: Ok, três coisas. Primeiro, ainda bem que tens outro objetivo na vida além do
910 sushi. Porque, só aqui entre nós, não és propriamente um génio a cortar peixe.
911 V: Ok.
912 V: Segundo...
913 V: Sim?
914 V: Nunca fizeste uma exposição?

A bela e o Paparazzo

915 V: Disto?
916 V: Sim, disto. Eu conheço a dona da Galeria de S. Mamede, a Andreia. Eu
917 posso apresentar-ta.
918 V: A sério?
919 V: Terceiro... Se vamos passar uns dias juntos, eu preciso d'ir buscar roupa.
920 Porque eu gosto muito das tuas t-shirts, mas assim não dá.
921 V: Oi... Vamos beber. 'tamos com sede? 'tão, pá? Não dizes nada?
922 V: Ó pá, eu não tenho rigorosamente nadá dizer. Tu é que sabes o qu'andas a
923 fazer. A sério. Pá, mas se gostas da miúda, eu acho que devias parar de se'
924 parvo e dizer-lhe rapidamente quem és e o que fazes.
925 V: Pá, Tiago, eu 'tavá falar do cão.
926 V: Ah, do canito! Ok... Com'é qu'ele se chama?
927 V: Terça-feira.
928 V: Tu não tens nada cara de terça-feira.
929 V: Ok, combinado. 'brigada, Andreia. E olha, garanto que vais gostar das fotos.
930 Não te vais arrepender. 'Tá, beijinhos. Beijinhos, adeus. Tchau, tchau!
931 V: Olha, chega aqui. Tenho uma coisa p'ra te dizer...
932 V: Sorri!
933 V: Antes qu' isto... Anda cá, chega aqui.
934 V: Primeiro, vais te' que sorrir...
935 V: Não, não, não. Pára com isso.
936 V: Não quero saber!
937 V: 'tá quieta.
938 V: A única coisa qu' importa agora é que quero um sorriso teu na minha
939 câmara.
940 V: Eu tenho uma coisa p'ra te dizer, Mariana. A sério.
941 V: Qu' é que tu tens p'ra me dizer? Que tens namorada? Eu não quero saber.
942 Eu 'tou farta d' informação. Nós não precisamos de saber tudo. Tu por
943 exemplo, não precisas de saber que, quando te fui buscar ó Hospital, menti ao
944 dizer que me tinha esquecido do dinheiro. Fiz de propósito, pa passear contigo.
945 V: O quê?
946 V: Aí está...
947 V: 'Tá quieta.
948 V: Aí está um sorriso lindo. E agora?
949 V: E agora eu tenho uma coisa p'ra te dizer. Já te disse que quero falar contigo.
950 V: O qu'é que tu tens p'ra me dizer?
951 V: Tenho... Ai, ai, ai! Agora a conversa é outra. Falamos depois. Terça!
952 V: O qu'é que tu queres?
953 V: Terça, esta festa não é p'ra ti, cão. 'tá todo molhado. Vá, vai pa baixo. Vai pa
954 baixo!
955 V: Meus amigos, aqui respira-se história. Ainda ontem anunciámos a
956 independência do prédio e já temos aqui pedidos de adesão de alguns vizinhos
957 do pátio. A ideia é criar uma Federação d' Estados, cada prédio é um Estado

A bela e o Paparazzo

958 autônomo, cada andar faz as suas próprias leis, e não há governo, ok? Tud' é
959 decidido...
960 V: Calma.
961 V: ...pel' Assembleia do Povo. Juntam-s' agora ali o João e a Mariana. Epá,
962 bem-vindos. Façam favor aqui de... Ora bem! Cada Estado vai definir se é
963 permitido fumar, se são permitidas drogas leves e, também...
964 V: Uma pergunta, uma pergunta.
965 V: Sim?
966 V: Eu posso ser deputada?
967 V: Acho que ganhas mais nas novelas, ainda assim.
968 V: Pois... Talvez, mas eu acho que prefiro mesmo ser deputada.
969 V: Ok. Olha, Tiago, isto 'tá...Pá 'tá muita giro, muita fixe. Mas vocês falam nisso
970 depois.
971 V: Mas depois quando, pá? Os pingus só cá estão até sábado, sabes disso.
972 Bom! Prostituição, senhoras e senhores, vamos te' que decidir se é legal ou
973 não. A prostituição. Eu pergunto isto, porque... Exactamente. O Hugo quer abrir
974 um bordel de gueixas no andar que está vago e, portanto, eu pergunto quem é
975 a favor da legalização da prostituição...
976 V: Eu, porque tenho setent' anos. E vocês não imaginam a d'ficuldade que é
977 arranjar um parceiro sexual nesta idade.
978 V: É horrível!
979 V: Bom, isso de qualquer forma também é um pequeno detalhe...
980 V: Eh! Aqui não há pequenos nem grandes detalhes. Um detalhe é um detalhe.
981 Iss' é d'scriminação.
982 V: Bom, se calhar avançávamos para coisas que realmente importam, claro.
983 Pessoal, amanhã, todos aqui à mesma hora para mais uma magnífica
984 assembleia. Decisões têm que ser tomadas. E muito, muito importante, vocês
985 já sabem, isto não é um estado religioso. Nós não temos religião aqui, somos
986 ateus.
987 V: Eu e a Sandra achamos que o país deve ser católico, ou pelo menos cristão.
988 V: Nã, nã, nã... isto aqui é um estado laico.
989 V: E pumba!
990 V: Mas isso é inconstitucional.
991 V: Mas como é inconstitucional? Epá eu 'inda nem sequer acabei d' escrever a
992 Constituição.
993 V: Ai é? Então queremos a independência.
994 V: A indep? Ó Zé, tu não podes pedir a independência d' um Estado que foi
995 criado há vintium minutos. É um bocadinho...
996 V: Fascista!
997 V: Calma, calma!
998 V: O qu'é qu'ela me chamou?
999 V: Isto é uma assembleia democrática.
1000 V: O que a Sandra quer dizer é que, se é assim, a revolução é iminente!
1001 V: Quero um autógrafo! Quero um autógrafo! Quero um autógrafo! Fixe!

A bela e o Paparazzo

1002 V: Há quanto tempo é que...?
1003 V: Não sei... Há quanto tempo é que foi a festa do Lux? Seis meses?
1004 V: Pr'aí... Foi, seis meses.
1005 V: Já está.
1006 V: 'brigado. Fixe! 'deus!
1007 V: Está gira a galeria. 'tá... 'tá...
1008 V: Ok, eu sei... Eu devia ter ligado, Andreia.
1009 V: Não sejas parvo. Era óbvio que não ias ligar. Fui dois dias a tua casa. E, em
1010 qualquer um deles, quando os teus amigos abriam a porta, gritavam sempre:
1011 "João, está aqui a gordinha do Lux!". Mas tem piada.
1012 V: Por acaso tem...
1013 V: O qu' é que tem piada?
1014 V: Se tivesses feito um esforço p'ra me conhecer, terias sabido qu'eu tenho
1015 uma galeria e eu teria visto as tuas fotos, e tu terias conseguido uma
1016 exposição. O que vai acontecer de qualquer maneira, mas...
1017 V: Ah, ok... ok...
1018 V: Se tivesse sido há seis meses atrás, seria uma exposição do João e não do
1019 Namorado da Mariana Reis, qu' é o que vai ser agora. Não tem piada?
1020 V: Tem piada. Mas, Andreia, diz-me só uma coisa, tu estás a q'rer dizer que
1021 vais expor o meu trabalho, porque eu sou o namorado da... Mariana?
1022 V: Não, não, não. Eu vou expor o teu trabalho, porque tu és bom.
1023 V: Ah, Ok... Ok... 'tá bem, mas mesmo assim eu não 'tou a perceber o qu' é que
1024 queres dizer.
1025 V: O qu'eu estou a querer dizer é que tu és um cretino, percebes?
1026 V: Sabes uma coisa, eu nunca te achei assim tão gordinha.
1027 V: Olha qui essa não é a opinião dos teus amigos, lá em casa.
1028 V: Ó Bruce Lee, pá! Achas que batemos à porta ó quê?
1029 V: Não.
1030 V: Caraças, pá! Achas que já sabem, ó quê?
1031 V: Não. Vês, esta t-shirt é minha.
1032 V: Pois é! Caraças...
1033 V: 'tão, meu? É boa ou não?
1034 V: Aconteceu magia.
1035 V: Epá, ó palhaços. Vocês sabem uma coisa? O sexo é sobrevalorizado.
1036 Porqu' isto aqui, isto aqui é outra coisa. Isto é...
1037 V: Um gajo chega aos trinta, meu... Não a conseguiste levantar, não é?
1038 V: Seis meses...
1039 V: Precisas d' umas dicas, é?
1040 V: Epá, vão-se mamar.
1041 V: A grande questão aqui...
1042 V: Posso passar?
1043 V: Não, não, não... É que se não fizeste agora, possivelmente tão cedo não
1044 vais voltar a fazer. Porque...
1045 V: Ok. Não, não, não. Deixa 'tar. Deixar 'tar, obrigada. Tá. Tchau!

A bela e o Paparazzo

1046 V: 'tou lixado, meu... 'tou lixado.
1047 V: Os gajos descobriram quem tu és, mas eu acho que ninguém desconfia o
1048 qu'ê que tu fazes, meu. Pr'além de nós, quem é que sabe que tu és a
1049 Gabriela?
1050 V: 'tou lixado! lixado!
1051 V: João, eu preciso de falar contigo.
1052 V: A Cláudia ligou-me...
1053 V: Por causa disto, não é?
1054 V: É! É por causa desta merda! É porque quando não é a cabra da Gabriela, é
1055 outro cabrão qualquer, percebes? Ist' é uma merda! Eu estou farta disto. Eu não
1056 consigo mais. Olha para isto! Ist' é nojento.
1057 V: Mariana, tem calma.
1058 V: Não, ist' é horrível...Ist' é horrível. Desculpa. Desculpa.
1059 V: Vamos falar sobre...
1060 V: Desculpa. Eu não qu'ria fazer isto. E eu percebo se tu não quiseses voltar a
1061 'tar comigo.
1062 V: O quê? Ouve...
1063 V: Não tu tens que perceber que tu deixaste de ser um figurante. Isto é um
1064 circo e nós...
1065 V: Tem calma, 'tá bem?
1066 V: 'tá bem.
1067 V: Vamos falar sobre...
1068 V: Não, eu acho que sei quem é que fez isto, e isto não vai voltar a acontecer.
1069 V: Mariana, eu...
1070 V: Eu também.
1071 V: Mariana, ouve...
1072 V: Só um bocadinho, qu'eu acho...
1073 V: Mariana!
1074 V: João, tens aqui uma chamada p'ra ti. Não sei quem é.
1075 V: Estou?
1076 V: Estou? João Cardoso?
1077 V: Sim, sou eu. Quem fala?
1078 V: Olá, João. Fala Fernando Castro do Famosos... Estamos neste momento em
1079 direto consigo, e gostaríamos de fazer-lhe umas perguntas, pode ser?
1080 V: Com' é que tem o meu número?
1081 V: Ai, João... o seu número agora não importa. O que importa é que me
1082 confirme, por favor, duas coisas. Como é que conheceu a Mariana, e se
1083 realmente vocês têm um relacionamento? João? Com' é que conheceu a
1084 Mariana? João? Estás aí?
1085 V: Ouve lá, ó meu grandessíssimo cabrão. Que direito é que tu tens agora de
1086 me estares a ligar para casa?
1087 V: Um momento. Que exagero. Estamos só a fazer o nosso trabalho no ar...
1088 V: O vosso trabalho? O vo... o voss...O vosso trabalho?! Desde quando é qu'a
1089 minha vida é o teu trabalho, pá?

A bela e o Paparazzo

1090 V: Tornou-se o trabalho de alguém, desde que apareceste com a Mariana Reis.
1091 Ou achas qu'a tua vida tem algum interesse, se não for ela? Não tem nenhum,
1092 pois não? A única coisa qu'acontece na tua vida é que estás desempregado há
1093 dois anos, e queres falar sobre isso?
1094 V: Quero!... Quero falar sobre isso, quero!
1095 V: Quem me garante a mim, João, que não te estás a aproveitar da Mariana,
1096 para te promoveres a ti próprio? Quem me garante?
1097 V: Ouve lá, sabes o qu' é que tu me pareces? Sabes o qu' é que tu me pareces,
1098 agora? Pareces um pénis infetado, meu! Um pénis!... Sua hemorróida, meu!
1099 Essa camisa...
1100 V: E porqu' é que não vens aqui? Porque não tens coragem.
1101 V: Anda cá, seu monte de gonorreia! Anda cá!
1102 V: Mariana, minha querida! Tens que deixar d' entrar assim no meu gabinete.
1103 Com esse à vontade, as pessoas vão pensar qu'ainda somos amantes. Já vi.
1104 Ma' não tenho nadá ver com isto.
1105 V: Não tens nada ver com isso? Como não tens nadá ver com isso?
1106 V: Não, não tenho. Bem, mas é genial, hã? Muito melhor do que com um
1107 futebolista. As pessoas adoram romances misteriosos.
1108 V: Ok. Ouve-me. Eu quero deixar o canal. 'tás-m' óvir ó não?
1109 V: Ok.
1110 V: Ok?
1111 V: Mariana, tu sabes qu' eu até gosto de ti. Mas estás com estas merdas e já
1112 ninguém tem paciência. Tu sabes quantas Marianas é qu' eu consigo inventar
1113 num só dia? Basta-me fazer um casting e tenho milhares de miúdas a faltarem
1114 à escola e a fazer fila à minha porta. Só porque acham que se vão tornar
1115 "especiais".
1116 V: Ótimo p'ra ti, Gonçalo. Faz isso, porque eu fartei-me de ser especial.
1117 V: Mariana, nós aqui somos uma família, e há sempre um filho que quer fugir
1118 de casa. Por isso, vai. Vai que te vai fazer bem.
1119 V: Adeus, papá.
1120 V: Mas sabes que vais acabar a bater-me à porta e a implorar pa voltar, não
1121 sabes?
1122 V: Sofia, por favor.
1123 V: Não.
1124 V: Ouve...
1125 V: Não! Tu fodeste-me, Gabriela. A Cláudia, como não conseguiu falar contigo,
1126 deu a dica ós cabrões, que publicaram as fotos e venderam mais de trinta mil
1127 exemplares. Eu tenho pessoas acima de mim, pessoas a quem eu garanti o
1128 exclusivo das fotos da Mariana. E tu fodeste-m' a seco. E eu, não gosto de ser
1129 fodida, sem 'tar bem molhadinha.
1130 V: Ok. Mas tu, não me podes fazer isto.
1131 V: Já fiz. Não sejas melodramático. Vê o lado bom, um pouco de fama nunca
1132 fez mal a ninguém. E queres saber o quão estúpido tu és? Se me tivesses
1133 contado a verdade, quando eu te vi c'o sobrolho rebentado, eu tinha

A bela e o Paparazzo

1134 respeitado. Até tinha achado piada. Até era mulher pa ter pago aos outros
1135 paparazzi pa não publicarem as fotos. Só que nessa altura eu não tinha forma
1136 de saber, que tu és um filha da puta dum mentiroso.

1137 V: Olha, sabes que mais? Ainda bem que tudo isto aconteceu. Sabes porquê?
1138 Porque tudo isto é uma merda. O que tu fazes, o qu'eu faço, foda-se...! O qu'é
1139 que nós andamos a fazer? O qu'é que nós andamos a fazer? É isto a nossa
1140 vida? E digo-te mais uma coisa. Cá p'ra mim este mundo está a bater no fundo
1141 do poço e nós só temos duas coisas a fazer. Ó²² continuamos a escavar cada
1142 vez mais fundo, mais p'ra baixo, pá, ou então partimos a cabeça. Mas ao
1143 menos tentas, tentas sair por cima! E eu estou tão farto d' escavar p'ra baixo.
1144 Estou tão farto... Estou farto!

1145 V: João, normalmente quando se fazem declarações bombásticas, como a que
1146 acabaste de fazer, sai-se e bate-se co' a porta. E escavar p'ra baixo'? P'ra
1147 onde é que tu qu'rias escavar? Para cima? Foda-se!

1148 V: Tu és incrível, Sofia. Tu és incrível. Tu... quer dizer... Depois de tudo isto
1149 qu'eu te disse, tu queres discutir o quê? Semântica?

1150 V: É tão relevante como o que acabaste de d'zer. Neste mundo a maioria, a
1151 maioria das pessoas não são muito interessantes. E pagam p'ra saber coisas
1152 da vida de pessoas qu' elas acham interessantes. Sempre foi assim. E sempre
1153 houve pessoas, como tu e eu, que ganham a vida a dar a essas pessoas nada
1154 interessantes aquilo qu' elas querem. Querer mudar isso é o mesmo que
1155 querer qu' a Terra não seja redonda. Uma enorme perda de tempo. Assim está
1156 melhor.

1157 V: João! Onde é que 'tás?

1158 V: 'tou aqui. Aqui atrás, de ti.

1159 V: Aqui, onde?

1160 V: Aqui. Aqui!

1161 V: Já está, acabou.

1162 V: Acabou o quê?

1163 V: Estou oficialmente desempregada.

1164 V: O quê?

1165 V: Ainda não sei o qu'é que vou fazer à minha vida, nem o qu'é que vou fazer a
1166 seguir, mas sinto-me livre. Sabes, sinto-me livre e...

1167 V: Boa. Boa.

1168 V: Sim, é como se a minha vida se tivesse tornado minha outra vez. E isso
1169 foste tu, sabias? Foste tu, porque... Quando eu te conheci, tudo à minha volta
1170 era ficção. Mas tu, tu sangraste e entornaste coisas em cima de mim, e fizeste-
1171 me andar descalça por Lisboa e dançar, lembras-te? Não sei, eu acho que tu
1172 és... Tu és verdade, percebes? Ok, eu sei que não faz sentido o que eu 'tou a
1173 dizer...

1174 V: Não, faz. Faz.

²² Ou

A bela e o Paparazzo

1175 V: Mas não interessa. Não interessa. Sabes o qu'ê que quero? Eu quero que tu
1176 me pegues ao colo e me leves pró teu quarto, e quero fazer sexo contigo
1177 durante quatro dias, sem sair da cama. O qu'ê que foi? O qu'ê que foi? O qu'ê
1178 que se passa?
1179 V: Nada, nada. Vamos sair daqui. Vamos... Não m' apetece ficar aqui.
1180 V: O qu'ê que foi?
1181 V: Nada... Nada, nada. Mariana, eu tenho que dizer uma coisa. É que, às
1182 vezes, chamam-me Gabriela.
1183 V: O quê? Mas porquê, Gabriela?
1184 V: É porque... Eu costuma... Não, eu sou... Sim, eu sou fotógrafo, e assinava
1185 as fotos que tirava com o nome de Gabriela. Gabriela... Santos. E a notícia vai
1186 sair. Vai ser capa duma revista daqui a três dias, porque a editora conhece-me.
1187 Se calhar, se tudo isto não tivesse acontecido, eu não te teria dito nada... Quer
1188 dizer, eu já tinha tentado dizer, mas não consegui porque... Porque tinha medo.
1189 Tive medo de... Ok, mas isto agora sou eu. Sou eu...a tomar a decisão de ser
1190 completamente honesto contigo. Eu antes de te conhecer, eu já sabia quem tu
1191 eras. Eu já sabia onde tu ias, porque a tua amiga Cláudia ligava-me sempre a
1192 dizer ond'é que tu ias. Eu nunca trabalhei em restaurante nenhum. Eu nem
1193 gosto de "sushimi". E isto sou eu...agora...no meu pior.
1194 V: Não, é puro.
1195 V: Eu só te queria dizer mais uma coisa. Ouve... Ouve, Mariana... Eu não me
1196 consigo lembrar de nada que te possa fazer querer ficar comigo. Mas há uma
1197 coisa qu'eu percebi, desde que falámos pela primeira vez. É quieu nunca mais,
1198 mas nunca mais mesmo, ia conseguir continuar co' a vida que tinha. E isto
1199 foste tu.
1200 V: Vocês estão todos cegos? Não percebem que nada disto é real? Isto é tudo
1201 falso. Todas as palavras, todas as imagens, nada disto é real! Não há um pingó
1202 de verdade no que 'tamos aqui a fazer, por amor de Deus!
1203 V: Vejá despedida da mulher que todos adoram odiar.
1204 V: Estou farta destes cabelos, desta maqui'agem e desta roupa...
1205 V: Esta noite, milhões de espetadores vão ver. E você?
1206 V: Fiquem vocês com isto. Eu não quero mais!
1207 V: Boa tarde. São oito euros e quarenta, por favor.
1208 V: Pode ficar com o troco.
1209 V: O seu telemóvel 'tá a tocar.
1210 V: Eu sei.
1211 V: Você não é a Mariana Reis? Desculpe, com licença. Boa tarde.
1212 V: O qu'ê qu'eu estava a dizer? Ah, eu estava a falar do teatro. É isso, o teatro.
1213 Eu agora estou diferente. Eu agora sinto que sou uma verdadeira atriz. Eu
1214 represento com prazer e com entusiasmo, e quando estou no palco sinto-me
1215 embriagada, e sinto-me que... Eu sinto que há uma força em mim que cresce a
1216 cada dia que passa, Kostia. Eu percebi que, no nosso trabalho, o mais
1217 importante não é...não é a glória, não é a fama nem o dinheiro, nem nada
1218 daquilo com qu'eu sonhava. O mais importante...é saber sofrer. Temos qu'

A bela e o Paparazzo

1219 aprender a carregar a nossa cruz e ter fé. Eu tenho fé. E, assim, nada me pode
1220 fazer mal. E quando eu penso na minha vocação, eu não tenho medo da vida.
1221 Eu não tenho medo da vida.
1222 V: 'tá excelente! Mas, só há uma coisa qu'eu confesso que não percebo: o qu'é
1223 que te fez mudar de ideias? Há dias, disseste-me ao telefone que não podias
1224 porque... por causa dos horários da novela e agora...
1225 V: As coisas mudam.
1226 V: Pois. E ainda bem. Bom... Vamos só retomar naquela parte que diz: "O qu'é
1227 qu'eu 'tava a dizer? Ah, falava do teatro..."
1228 V: Ok...
1229 V: Gostava de ver mais uma vez, mas com um pouco mais de tensão. Mais
1230 nervosa, mais... Ela está perdida. Gostava que me desses esse lado... da Nina.
1231 'tá bem?
1232 V: 'Tá. Ok.
1233 V: Eh...! Pá, p'lo menos, muda de boxers, pá.
1234 V: Vais-te casar, Tiago?
1235 V: Não, epá. Hora da diplomacia. Vão começar as conversações pa uma coisa
1236 que pode vir a ser a assinatura do acordo de paz, pá. Importantíssimo.
1237 V: Boa.
1238 V: Bom, p'cisas de alguma coisa? Sei lá, álcool?
1239 V: Não.
1240 V: Anti-depressivos, não? Talvez um revólver carregado?
1241 V: Tchau, Tiago.
1242 V: Não?
1243 V: Tchau!
1244 V: Ok... Até já. Epá, não! Não, não, não. Que se lixe. Tenho que te contar uma
1245 coisa e é já. Eu tinha dez anos, pá, estavá ver televisão, e surge o anúncio de
1246 que vão estar uns pinguins no Jardim Zoológico de Lisboa. E eu vou te' c'o
1247 meu pai e peço-lhe: eu quero ver os pinguins no Jardim Zoológico! E eu
1248 chaguei o meu pai com aquilo, chaguei tanto o velho, me'mo tipo chato, 'tás a
1249 ver? "Quero ver os pinguins no jardim zoológico." E ele dizia-me sempre a
1250 mesma coisa, que era: "Nós vamos ver os pinguins no Jardim Zoológico, mas
1251 tem calma, pá, os pinguins estão lá até sábado. "Queres saber o qu'é qu'
1252 aconteceu a seguir?
1253 V: Finalmente chegou o sábado, vocês foram ao Jardim Zoológico e os
1254 pinguins já lá não estavam.
1255 V: Errado. Profundamente errado, devo dizer-te. Os pinguins estiveram lá de
1256 facto até sábado, ok? Só que o meu pai pirou-se de casa antes de me levar lá.
1257 Bom...
1258 V: Vais chegar tarde, ó Kissinger.
1259 V: Não queres saber qual é a moral da história?
1260 V: Conta lá, qual é a moral da história?
1261 V: Se queres fazer alguma coisa, faz! Pá, gostas da miúda? Avança, arrisca.
1262 Epá! Não esperes. Humilha-te se for caso disso, epá, mas que se lixe viver

A bela e o Paparazzo

1263 pelo seguro. Epá Que se lixe o conforto. Às vezes, a melhor coisa qu' um gajo
1264 pode fazer é ir a todá velocidade c'os cornos contrá parede. A sério. Ok? E dito
1265 isto, o dever chama-me. Tchau, canito. O destino de um país está nas minhas
1266 mãos.

1267 V: Com' é quié, cão? Hã? Vens ó ficas?

1268 V: Chega, chega! É que não pode ser! Não pode ser! Ond' é que nós estamos,
1269 hã? Será qu' os brancos não conseguem fazer nada de jeito!?

1270 V: Então, pá?

1271 V: Estás parvo, meu? Então, meu!

1272 V: Foda-se!

1273 V: Tás parvo, pá?! O qu' é isto, meu? Tás parvo, meu?! Estúpido, pá! Olha pa
1274 esta merda! Partiste-m' a máquina, parvalhão!...

1275 V: Fica aí. Tens que ficar aí. O Terça-feira estava triste. Tinha saudades tuas. E
1276 deixou de comer, por isso, pensei que o melhor era... Ok... Tchau, Terça. Ah,
1277 só mais uma coisa qu' eu... Uma coisa qu' eu aprendi com a Nina, Gaivota.
1278 Ya... Agora sei que... que o importante... no trabalho que fazemos, o mais
1279 importante, não é a fama nem a glória, nem o dinheiro, mas aprender a sofrer.
1280 Ok, eu... Mariana... Eu p'lo menos tentei. 'tou aqui e era só. Ok, tchau. Tenho d'
1281 ir ó Hospital, porque... Olha lá. Outra vez... Por acaso, não me podes chamar
1282 um táxi? Ou emprestar-me vinti' euros ou...? Ou vir comigo?

1283 V: Tens aí vinte euros?

1284 V: Desculpa, mas só tenho uma nota de cinco euros.

1285 V: Tchau!

1286 V: Ah, adoro o teu trabalho, Gabriela. É uma pena terem acabado, tu e este
1287 maluco. Vocês tinham tudo pa continuar nas capas das revistas durante p'lo
1288 menos mais um mês. Não queres falar sobre isso, tudo bem. Bem, vamos ao
1289 qu' interessa? Ouve, eu não te vou mentir, Mariana. Aquela tua cena...
1290 Recebemos milhares de cartas e telefonemas com elogios. De repente, as
1291 pessoas começaram a gostar da tua personagem. A verdade é que, quando
1292 perceberam que não aparecias nos episódios a seguir as audiências
1293 começaram a baixar. Ok, Mariana. Vamos deixar-nos de merdas, está bem?
1294 Isto pode ser bom prós dois. Queres fazer teatro, não é? O tal do... com' é qu' o
1295 gajo se chama? O Tchaikovsky, não é? Tudo bem, a gente grava a peça e eu
1296 prometo-te que pass' isso a uma hora que se veja. A verdade é que tu és
1297 mesmo especial. O público já te perdoou. Recebemos milhares de mails e
1298 telefonemas. As pessoas querem saber o que vais fazer a seguir. Bem, estas
1299 fotografias devem valer uma fortuna! Imagina qu' as revistas apanhavam isto!
1300 Foi o maluco qu' as tirou, foi?

1301 V: Ora muito bem... Pousa. Obrigado. E já está.. Ok?

1302 V: Esse está ok.

1303 V: Deixa ver aqui... Lindo! 'tás como novo!

1304 V: Eu depois disto, sinto que já somos amigos.

1305 V: Realmente, vejo-te mais vezes do qu' a minha namorada.

1306 V: Empresta aí algum... pó táxi. Só um bocadinho. Muit' Obrigado.

A bela e o Paparazzo

1307 V: Ganda maluquice.
1308 V: O qu' é que se passa?
1309 V: Não ouviu as notícias? Houve um escritor marado, que mora ali em cima no
1310 largo, que decidiu declarar a independência do prédio. Já lá está a televisão, a
1311 comunicação social... Olhe, isto é só festas e romarias, é o que é!
1312 V: Ora, no fundo o qu' é isto que está aqui a acontecer? É uma festa de
1313 celebração p'lo fim do nosso país, não é? Nós decidimos ser outra vez
1314 anexados por Portugal...
1315 V: Mas desistiu da ideia, porquê?
1316 V: Olhe, primeiro, porque havia muita tensão entr' as pessoas. Estávamos à
1317 beira já daquilo qu' eu considero uma guerra civil muito, muito feia. E depois,
1318 porque eu sentia falta de tempo para fazer coisas realmente muito, muito
1319 importantes: fumar a minha ganza e ver pornografia, quié uma coisa que há
1320 muito tempo qu'eu não faço. E também escrever o meu livro. É um projeto
1321 qu'eu tenho.
1322 V: Um livro? Mas, é um romance? É um livro sobre quê?
1323 V: Olhe, o livro vai ser precisamente sobre...
1324 V: Ó palhaço, palhaço... Ond' é que 'tá a tua educação? Diz olá à minha
1325 namorada. Natsuki... João.
1326 V: Muito prazer.
1327 V: Acabadinha de chegar. Resolveu fazer uma surpresa. 'pera aí, meu. 'pera aí,
1328 pá. 'pera aí. Então, olha. Ela trouxe os pais e o irmão p'ra me conhecerem.
1329 Ouve, os gajos estão encantados. Acham qu'esta festa toda é em honra deles!
1330 V: Aquele não é o...?
1331 V: É o paparazzo!
1332 V: É o gajo da Mariana, pá!
1333 V: O qu' é isto? Isto é uma conferência de imprensa séria, pá! Mas que raio de
1334 jornalistas são vocês?!
1335 V: Calma!
1336 V: Palhaços!
1337 V: Vão-se embora, pá! Tudo a andar daqui p'ra fora!
1338 V: Cuidado com o velho!
1339 V: Liberdade d' imprensa...!
1340 V: Daqui pra fora, pá! Jornalistas da trampa...! Fora daqui, pá!
1341 V: Poça pá, eu digo-vos uma coisa, s'eu tivesse o pénis maior - que não tenho,
1342 é pequeno, mas é bastante honesto - mas se'eu tivesse o pénis maior já vos
1343 estava a mijar os sapatos, pá. Era assim, pá... Era o que vocês mereciam, pá!
1344 Era nestas alturas qu' eu acho que devia ter um pénis maior, pá, Tanto anúncio
1345 daquele: "Do you want a big penis? Do you want a big penis?"... Pumba!
1346 V: Terça?... Terça! Oh, cão!
1347 V: O Terça-feira detestou 'tar em minha casa. Por isso, é quieu... Sabes porque
1348 é qu'eu percebi que 'tava apaixonada por ti?
1349 V: Tu disseste-me: fiz-te rir.

A bela e o Paparazzo

1350 V: Não... porque me fizeste chorar. E as únicas vezes qu'eu me lembro de ter
1351 chorado foi quando gravava as cenas de telenovela.
1352 V: Ah, pois é. É o preço de te teres vendido à fama e ao dinheiro. Perdeste
1353 todo o respeito p'la tua arte.
1354 V: O quê?!

1355 V: Não foi? Sim!

1356 V: Olha quem fala, o menino qu' andou dias pendurado em árvores e enfiado
1357 em caixotes do lixo, só p'ra conseguir um exclusivo do casamento da Bárbara
1358 Guimarães.

1359 V: Terça...

1 V1 (off): Sob chuva e sol escaldante uma melancólica criatura percorre há longos meses
2 selvas e sertões. No coração do continente negro, nem feras nem canibais parecem
3 atemorizar o intrépido explorador. Seguido por um contingente de homens que à cabeça
4 transportam missangas e fazendas bem como modernas ferramentas científicas de
5 exploração conta também nas suas hostes com Sua Majestade El-Rei de Portugal, ou
6 pelo menos com sua vontade subscrita em decreto régio e com quem acima deste está, a
7 quem todas as criaturas chamam de Criador e de cuja voz se dá conta na Bíblia. Mas se
8 as pernas avançam por vontades superiores, soberanas ou divinas, já o coração, o mais
9 insolente músculo de tod'a anatomia, dita em paralelo, outras razões para a marcha.
10 Pobre homem, o infeliz, pois o caprichoso órgão manda mais que rei e eterno, e aqui
11 revelamos a verdadeira lei da expedição. Percorrer os confins do mundo, afastar-se das
12 terras onde viu morrer, sem que à morte pudesse obstar, a sua querida e doce esposa.
13 Intrépido é o explorador, mas por desespero, taciturno e melancólico, a triste figura erra
14 sem consolo pelo planalto inóspito. E por mistérios qu' o homem não explica, recebe em
15 visita de lugares ainda mais longínquos, aquela por quem o coração lhe suplica, vestindo,
16 ó pormenor de acentuada morbidez, o rico vestido que a'amortalhou quando à terra
17 desceu.

18 V2: Por mais distância que corras, por mais dias que passem, do teu coração não
19 conseguirás escapar.

20 V3: Então, morrerei.

21 V2: Triste e pobre infeliz.

22 V1: Submerso em turvas águas, um crocodilo aguarda o seu momento. O intrépido
23 explorador bem o sabe. Neste rio, encontrará o seu destino. Os seus homens
24 testemunham o horror. O explorador despede-se da vida.

25 V1: A noite cai sobre a savana, e mil e uma noites cairão após essa primeira. Nesse
26 tempo, e depois dele, por mais absurdo que pareça a todos os homens de razão, há
27 quem jure, a bom jurar, ter avistado demoníaca visão. Um crocodilo triste, melancólico,
28 acompanhado por uma dama de outros tempos, inseparável par, que um misterioso pacto
29 uniu e que a morte não pode quebrar.

30 V4: (Texto em inglês) Miss Pilar? Miss Pilar I suppose.

31 V5: Yes and you are Maya. Welcome to Lisbon.

32 V4: No, I'm not Maya, I'm her friend. I'm a friend of Maya. Maya is my friend. Maya is so
33 sorry. Maya will not come to Lisbon.

34 V5: Is she all right?

35 V4: Yes, she is all right, she is fine, she is ok, but she asked me to tell you this: she will not
36 come, Maya will not come to Lisbon.

37 V5: That's a pity. And you? Do you have a place to stay?

38 V4: Yes, I have a place to stay, I'm with some friends from Poland, Polish friends

39 Va: (Texto em inglês.)

40 V4: I have to go now.

41 V5: Have a nice time in Lisbon.

42 V6: 'Tô? Olá, dona Aurora. Sim. 'Tá bem. 'Tá.

43 V5: Diga, Santa.

44 V6: A Dona Aurora ligou do Estoril. Perdeu tudo. Não tem dinheiro para o comboio.

45 V5: Lembra-se da nossa conversa há uns meses atrás? A Aurora tinha-me dito que não
 46 voltava cá mais.

47 V7: Minha querida Pilar, desta vez, não teve nada a ver co' as outras.

48 V5: Sobrou-lhe dinheiro, Aurora?

49 V7: Não, querida, foi-se todo.

50 V5: Então, foi igual.

51 V7: Não, Pilar, desta vez foi diferente. Foi d' um sonho.

52 V5: D' um sonho?

53 V7: Olhe, começou com uns macacos, c' os braços muito peludos. Aquilo parecia lã.
 54 Estavam todos à bulha. Muitos, muitos. Na cozinha, na sala, no quarto de dormir. Todos a
 55 morderem-se uns aos outros. Eu ainda lhes disse que podiam ir pá rua e ser todos
 56 amigos. Mas eles só queriam era morder-se. Um horror. Tinha que telefonar à minha filha,
 57 a ver s' ela m' arranjava um advogado. E depois, não sei como, já estava noutro sítio.
 58 Olhe, em casa d' uma amiga minha, que morreu há mais de 10 anos, coitadita. E
 59 estávamos a comer torradas com doce d' abóbora, muito bom. E estava pra lá um
 60 macaco que falava. Mas, às vezes, o macaco era o marido dela. E, agora, que penso
 61 nisso, ele era de facto um homem muito peludo. Quando arregaçava as mangas da
 62 camisa, viam-se sempre muitos pelos. Não sei. Eu olhava pra ele e via um macaco.
 63 Outras vezes, era o marido. Eu tinha que telefonar à minha filha, não fosse ela querer
 64 visitar-me, e encontrar só os macacos a morderem-se. Ainda ia pensar qu' eles me tinham
 65 comido. Agora que penso nisso. A minha filha não me vem visitar assim muitas vezes,
 66 não é? Não tem vida pra isso, coitada. Ainda pra mais agora, que 'tá lá no Canadá. Mas a
 67 Pilar sabe como são os sonhos. A gente não manda neles. De modo que às tantas o
 68 marido, ou o macaco, disse que tinha feito uma fortuna a jogar nas máquinas do casino.
 69 Do casino antigo, qu' este novo não presta pra nada. Ao que a minha amiga lhe
 70 respondeu: sorte ao jogo, azar ao amor. Eu até achei, qu' ela a dizer aquilo em frente ao
 71 marido, é porque o enganava com outros. Como estava morta, enganava-o com os
 72 mortos. Alguns até estrangeiros famosos. O marido ouviu aquilo e ficou muito triste. Eu
 73 meti-me com ele no comboio, porque tive pena dele, e disse-lhe que havia outras
 74 mulheres, dedicadas e honestas. Mulheres assim como Nossa Senhora. Quando veio o
 75 revisor pa nos picar os bilhetes, o marido fez-se de macaco e pendurou-se naquelas
 76 coisas que há pràs pessoas se segurarem. Como eu não tinha bilhete, fui com o revisor
 77 pra tirar um, só que a máquina de tirar bilhetes era uma máquina de casino. Eu fiquei
 78 muito ansiosa em frente da máquina. O revisor dizia uma cor, eu punha ao contrário e
 79 ganhava sempre. Até que pensei que ele podia estar a dizer a verdade e eu tinha que me
 80 decidir. Ou punha o que ele dizia, ou punha o contrário, ou recolhia o dinheiro. E acordei
 81 sem saber o fim. E pensei que tinha que cá vir, a ver se tinha sorte. Sou uma tola, porque
 82 a vida das pessoas não é como nos sonhos. Mas se eu não viesse, ficava a cismar.

83 V7: Estás zangada comigo, Santa?

84 V7: Que dia tão feio.

85 V5: Deram chuva.

86 V5: Disparate!

87 V5: Santa, não vou conseguir comer estas gambas todas. Afinal, não vou ter companhia
 88 pra jantar. A menina polaca já não vem. Ficam pra si e prà Dona Aurora.

89 V6: Já jantamos.
 90 V7: Olhe que se vão estragar. Eu ainda fiquei com muitas pra mim.
 91 V6: Obrigada, Dona Pilar.
 92 V6: Como resolvi correr o mundo. Nasci em York no ano de 1632, de uma boa família,
 93 depois de enriquecer, o meu pai tinha-se retirado do comércio, e instalado nesta cidade.
 94 Casará com minha mãe...
 95 V8: Eles são considerados como um esconderijo dos mouros e... dos... que...dos...dos
 96 mouros e dos romanos. Eh...Eles tinham aqui uma passagem, pròs castelos de Torres
 97 Novas... Tudo o qu' eu 'tou a dizer não é a realidade, é simplesmente umas lendas. Isto,
 98 casualmente, não 'tá justificado, mas, encontra-se vestígios, seria verdade. Agora, vamos
 99 mais, mais pr' aqui, pa...mais mais pr' aqui. Ainda aí, uma voz perguntou se havia aqui
 100 morcegos. Há, sim senhora, eu...eu...a gente não os vêm, mas a gente vamos já justificar
 101 s' eles 'tão cá, ou na 'tão. Durante 23 anos, cu...cumpri com o meu dever com respeito e
 102 carinho, e enterrei 280 cadáveres. Se houver mais algum que 'teja por aí perdido, cá
 103 estou eu pa cumprir a minha obrigação.
 104 V9: Ó homem, viemos aqui só pr' óvir disparates.
 105 V9: As invasões da Segunda Grande Guerra só fortaleceram este catolicismo secular.
 106 Secular... milenar, Pilar, milenar. Mais apostólico, que romano. S' é que m' entende.
 107 V5: Não entendo lá muito bem.
 108 V9: Olhe, minha querida, não me parece que tenha perdido grande coisa em ter ficado
 109 sem hóspede. Malditos estrangeiros. Todos contentes, a enfardar pastéis de nata e a
 110 fumar charros, depois de cantarem os salmos. Bom, mas mesmo o mais empedernido
 111 polaco tornar-se-ia meigo sob a hospitalidade da minha querida Pilar. Quanto ao bolo de
 112 cenoura, não se vai perder. "Guardado está o bocado, pa quem o há-de comer."
 113 Confesso-lhe que já sinto uma certa larica, depois de todo este alpinismo.
 114 V5: Hoje, vai ser difícil. Tenho qu' acabar o relatório prà comissão de Justiça e Paz. Não
 115 me consigo concentrar. Ando muito preocupada com as crises da minha vizinha.
 116 V9: A Pilar preocupa-se com tudo. Às vezes lamento não ter pisado uma mina em África,
 117 ...pa lhe despertar mais atenção.
 118 V5: Você nem foi à guerra.
 119 V9: Varizes... Foi-se o militar, ficou o artista.
 120 V5: Ainda bem.
 121 V9: E a vizinha?
 122 V5: Faz-me confusão vê-la tão sozinha. Acho que deve andar com uma grande
 123 depressão. Este Natal, mal viu a filha. A criatura veio a Portugal 3 ou 4 dias e despachou
 124 a mãe num quarto de hora. Deixou-lhe lá o presente e foi pra Chaves, passar a consoada
 125 com a família do marido. Acha normal?
 126 V7: Tu queres é ver-me morta. Ingrata. Desejas a minha morte. Olha qu' eu mato-me já.
 127 V6: Venha pra cá, senhora.
 128 V7: Então, dá-me os comprimidos. Dá-me os comprimidos, preta.
 129 V6: Já não há. Se quer o comprimido peça sua filha.
 130 V7: Como é que te atreves? Tu puseste a minha filha contra mim com as tuas macumbas
 131 malditas. Pilar, Pilar, abra. Pilar, é a minha única amiga. Abra. Ninguém gosta de mim.

132 V7 (off): Minha amiga, a criada tranca-me no quarto. Tenho a certeza que a minha filha
 133 não sabe de nada. Se não despedia-a e levava-me ao médico, para me darem os
 134 comprimidos que eu preciso para dormir. Temo que a minha filha esteja
 135 irremediavelmente envenenada, pelas mentiras e bruxedos dessa serva do diabo, porque
 136 quando tento falar com ela, nunca me dá ouvidos, e acha que estou maluca. Pilar, preciso
 137 de vê-la urgentemente. Sinto que só posso confiar em si. Sempre sua. Aurora.

138 V7: Pilarita, estamos muito preocupadas consigo. Deve estar muito triste, por não ter a
 139 companhia da freirinha polaca. Viemos fazer-lhe uma visita.

140 V7: Que rico bolo.

141 V5: É o único que eu sei fazer.

142 V7: Bem bom. Olha um quadro novo. É moderno e esquisito.

143 V5: Foi um presente daquele meu amigo pintor. Ele é muito boa pessoa, mas este quadro
 144 não é dos melhores. pensei que ele pudesse vir cá hoje, e não queria que ficasse triste
 145 por não o ver na parede. Mas como já não vem...

146 V7: Santa, põe-me aqui mais uma fatia. Já vou daqui jantada. E tu, come também mais.
 147 Logo, não tens que te preocupar.

148 V6: Estou bem, obrigada.

149 V5: Santa, deixe estar isso que eu lavo depois.

150 V6: Eu gosto.

151 V5: Santa, não acha que a Dona Aurora tem andado mais nervosa? Ela tem-se queixado
 152 que não dorme muito.

153 V6: Acorda cedo.

154 V5: A Dona Aurora é uma pessoa especial, dada ao exagero, com uma grande
 155 imaginação.

156 V6: É verdade.

157 V5: Mas eu acho que ela não anda nada bem. Podia-se tentar fazer qualquer coisa.

158 V6: Dona, eu só faço o que me mandam fazer.

159 V5: Santa, eu acho que a Dona Aurora está com uma depressão grave, precisa de ser
 160 medicada. Não é só achar que ela está maluquinha, e pronto.

161 V6: Minha senhora, é a filha que manda.

162 V5: Mas essa filha não está cá. Não se interessa. A Santa não percebe isso?

163 V6: Com licença, senhora.

164 V7: Tive uma rica ideia. A Pilar vai fazer outro bolo de cenoura para festa dos anos da
 165 Santa. Já contaste à Pilar, Santa? Ela vai fazer uma festa lá em casa e convidar os
 166 primos e tudo. Ah, esse é muito melhor. Às vezes as pessoas dão-nos coisas que não nos
 167 vão nada bem. E não é por mal. É só porque não entendem o nosso gosto. Está a ver
 168 isto? Foi a minha filha que me deu. É muito macio e fica-me mesmo bem. E tem este
 169 desenho, das belugas, aquelas baleiazitas brancas que ela estuda lá no Canadá. Assim,
 170 ela tem a certeza que eu não me esqueço dela.

171 V5: Pai nosso que estais no céu, santificado seja o vosso nome, venha a nós o vosso
 172 reino, seja feita a vossa vontade, assim na terra como no céu. O pão nosso de cada dia
 173 nos dai hoje. Perdoai-nos as nossas ofensas, assim como nós perdoamos a quem nos
 174 tem ofendido. E não nos deixeis cair em tentação, mas livrai-nos do mal. Amém. Senhor,

175 olhai por Dona Aurora que tem andado tão intranquila. Concedei-lhe alguma paz de
 176 espírito.

177 V10: A Santa não deu nenhum erro neste ditado. Tem feito progressos incríveis e é um
 178 exemplo para todos. E eu acho que sei porque é que a santa tem feito tantos progressos.
 179 Para além de ser uma aluna esforçada, a Santa disse-me que anda a ler um livro. Não é
 180 verdade, Santa?

181 V6: É verdade.

182 V10: E, então que livro é esse?

183 V6: Robinson Crusoé.

184 V10: Extraordinário. E de que fala esse livro?

185 V7: Oi, Santa, que trabalhadeira. Foi a última vez. Uma velhota na minha idade não precisa
 186 nada destas coisas.

187 V6: É assim a vida Dona Aurora.

188 V7: Tens dinheiro pra mim, Santa?

189 V6: Já não tem mais, a senhora gastou tudo no cassino. Tem que pedir à sua filha.

190 V7: Vou à rua. Não demoro.

191 V6: Não vai pôr casaco no prego, pois não?

192 V7: Que disparate.

193 V6: Se a senhora voltar sem casaco a sua filha ia ficar zangada, como da outra vez.

194 V7: Monstro. Sou prisioneira d' um monstro.

195 V5: O qu' é que se passa com a Dona Aurora?

196 V6: A senhora foi-se deitar.

197 V5: Ó Santa, isto não pode ser. Vamos ter que ligar à filha. Preciso do número da
 198 senhora.

199 V6: Não estou autorizada a dar o nome da menina. Tem que pedir à Dona Aurora.

200 V5: Acha que isto são maneiras de tratar as pessoas? Não vê que a sua patroa precisa d'
 201 ajuda?

202 V6: Porqu' é que se mete tanto na vida dos outros?

203 V7: Quem é Santa?

204 V6: É a Dona Pilar.

205 V7: Vai pra dentro, Santa.

206 V7: Pilar, minha amiga, ainda bem que apareceu. Não imagina o que se passa. Querem
 207 ver-me morta.

208 V5: Tenha calma Dona Aurora.

209 V7: Não posso. A Pilar não sabe de nada. Eu sei, mas mais ninguém sabe. Eu não quero
 210 ir pó inferno. Pela sua saúde Pilar, reze por mim um responso a Santo António. A Pilar é
 211 uma pessoa tão boa, como não há outra. Ele a si vai ouvi-la. Eu rezo, mas ele a mim não
 212 me ouve. Eu bem sei porquê.

213 V5: Dona Aurora...

214 V7: A Pilar é tão boa que não imagina os crimes das outras pessoas. Horrores que eu
 215 terei vergonha de confessar. E eu sei que estou a pagar por isso. Quem mandou esta
 216 preta, foi o.... Porque eu sou prisioneira dele. A Santa faz macumbas contra nós todas.
 217 Contra si também, Pilar. Porque ele é terrível. Mas contra si, não pode nada. Contra mim
 218 sim, porque eu tenho sangue nas mãos. E a minha filha também já só lh' obedece. Eu

219 bem sinto os fumos à noite, mas não tenho coragem de me levantar. Tenho tanto medo.
 220 Reze, Pilar. Reze a Santo António, por mim e pela minha filha. Está tudo nas suas mãos.
 221 V11: Epá, isto não é uma questão de crença. A ciência moderna já admite a possibilidade
 222 d' este tipo de fenómenos de massas. Uma série de pessoas a pensar na mesma coisa
 223 todas juntas na mesma altura podem alterar uma situação. Epá, é parapsicológico não
 224 tem nada de sobrenatural.
 225 V12: És uno pressuposto que la ativará alguén. Há imenso pessoal fora por causa do fim
 226 do ano.
 227 V11: Ya. Esse pessoal só quer é fogo d' artifício.
 228 V12: Passas-me a caneta verde?
 229 V11: A caneta verde, Pilar.
 230 V11: O futuro é a dispersão geográfica, pequenos ajuntamentos espalhados pelo globo ao
 231 mesmo tempo. É a lei da simultaneidade.
 232 V12: Pilar, *dió-me* a caneta *amarilla*. Preciso de continuar *con* a verde.
 233 V5: Ah, que disparate! Estou um bocado na lua.
 234 V11: Na lua, não se resolvem as coisas.
 235 SHAME ONU
 236 V13: Pronto amigos, agora vamos então proceder... Podem baixar os vossos cartazes.
 237 Vamos então proceder ao nosso minuto de silêncio. E para isso vou então pedir-vos que
 238 agora acendam cada um a sua vela, que lhe foi previamente distribuída e que a erga,
 239 quando conseguir acender a vela, que a erga bem alto, bem alto, neste nosso minuto de
 240 silêncio.
 241 V7(off): Reze Pilar, reze a Santo António.
 242 V13: Silêncio!
 243 V5: Se milagres desejas,
 244 Recorrei a Santo António;
 245 Vereis fugir o demónio
 246 E as tentações infernais.
 247 Recupera-se o perdido,
 248 Rompe-se a dura prisão
 249 E no auge do furacão
 250 Cede o mar embravecido.
 251 Por sua intercessão
 252 Foge a peste, o erro, a morte,
 253 O fraco torna-se forte
 254 E torna-se o enfermo são.
 255 Recupera-se o perdido...
 256 Rompe-se a dura prisão
 257 E no auge do furacão
 258 Cede o mar embravecido.
 259 Todos os males do mundo
 260 Se moderam, se retiram,
 261 Digam-no aqueles que o viram,

262 E digam-no os paduanos.
 263 Recupera-se o perdido...
 264 Rompe-se a dura prisão
 265 E no auge do furacão
 266 Cede o mar embravecido.
 267 Glória ao Pai, e ao Filho e ao Espírito Santo...
 268 Recupera-se o perdido...
 269 Rompe-se a dura prisão
 270 E no auge do furacão
 271 Cede o mar embravecido.
 272 Rogai por nós, bem-aventurado António.
 273 Para que sejamos dignos das promessas de Cristo.
 274 V (folla): SHAME ONU
 275 V5: Olá, Santa!
 276 V6: Olá, Dona Pilar!
 277 V5: Então, muitos parabéns.
 278 V6: Obrigada, Dona Pilar.
 279 V5: Fiz o bolo de cenoura.
 280 V6: Bem bom.
 281 V4: Texto em polaco
 282 V: Texto em polaco
 283 V5: Texto em inglês
 284 V4: Texto em inglês.
 285 V5: Texto em inglês.
 286 V4: Texto em inglês.
 287 V5: Texto em inglês.
 288 V4: Texto em inglês.
 289 V5: Texto em inglês.
 290 V4: Texto em inglês.
 291 V5: Texto em inglês.
 292 V4: Texto em inglês.
 293 V5: Texto em inglês.
 294 V4: Texto em inglês.
 295 V9: Gostou?
 296 V5: Muitíssimo.
 297 V9: Para o ano há mais. Já pôs as 12 passas de lado?
 298 V5: Não gosto de passas.
 299 V9: Rituais pagãos. Jesus, Maria, José.
 300 V5: Boas entradas.
 301 V9: Bom 2011, Pilar. Sabe, tenho pensado muito em si. A sua companhia, Pilar, é um
 302 raiozinho de luz que perfura o breu, o esconso onde vive o cego, este seu dedicado
 303 amigo. Não será tamanha besta, tão delicado fio de ouro. Não. Não diga nada. Ficou bem
 304 o quadro na parede?
 305 V5: Muito bem.

306 V5: Outro?

307 V9: Aceite, fi-lo a pensar em si.

308 V5: Não devia.

309 V9: Rabiscadas. A mão é bruta, mas a alma é sensível. 39.28.18

310 V5: Meus Deus, perdoai-me por às vezes ser uma pessoa tão tola. Queria pedir-vos hoje,

311 que olhásseis pela saúde da Dona Aurora e da Santa.

312 V6: Dona, a senhora 'tá-se a sentir mal.

313 V7: Pilar, está aqui. Aceita um chá? Santa, vai ver se ainda temos biscoitos.

314 V5: Deixe estar, Dona Aurora. Eu não quero nada.

315 V7: Eu devia levantar-me, minha amiga, mas estou tão cansada. África é muito bonita,

316 mas nesta altura do ano, uma pessoa fica toda espapaçada com o calor.

317 V5: A senhora está num hospital.

318 V7: Ah, que maçada. Olha, talvez me deem os comprimidos. Se eu adormecer, acorda-

319 me?

320 V5: Não se preocupe. Isto vai ser um instante.

321 V7: A Santa não fique aí espedada. Volta e meia tem qu' ir espreitar o crocodilo.

322 V6: Qual crocodilo?

323 V7: Às vezes até parece que 'tão a fazer pouco. Quantos crocodilos é que nós temos? Vá,

324 vá lá espreitar, não vá o maroto meter-se outra vez em casa do sr. Ventura. Tem uma

325 paixão por ele!

326 V5: Não se canse, Dona Aurora. Devia tentar descansar um bocadinho.

327 V7: E como é qu' eu posso? Com o raio do crocodilo sempre a querer meter-se em casa

328 do Gianluca? Se ele lhe come um dedo?

329 V5: Se milagres desejas, recorrei a Santo António

330 Vereis fugir o demónio e as tentações infernais

331 Recupera-se o perdido, rompe-se a dura prisão

332 E no auge do furacão, Cede o mar embravecido

333 Por sua intercessão, foge a peste, o erro, a morte

334 O fraco torna-se forte e torna-se o enfermo são.

335 Recupera-se o perdido, rompe-se a dura prisão

336 E no auge do furacão.

337 V6: V, E, N, T, U, R, A.

338 V5: Bom dia, Santa.

339 V6: Bom dia, Dona Pilar.

340 V5: É aqui?

341 V6: Levaram pra outra sala. Acabaram as visitas, hoje.

342 V5: O qu' é que disse o médico?

343 V6: A mim não me disse nada.

344 V5: Já posso confirmar com a filha?

345 V6: Não atende. Tem qu' encontrar este senhor. A Sra. quer vê-lo. Tem que ir rápido. A

346 Sra. Vai morrer.

347 V13: É Jeová, a Sra.?

348 V5: Sou católica.

349 V13: Também eu. Diga, diga.

350 V5: Isto pode parecer um disparate, não sei. Por acaso não mora aqui um Sr. Ventura?
 351 V13: Sou eu.
 352 V5: Gianluca Ventura.
 353 V13: É o velho. Está no lar.
 354 V5: Seu pai?
 355 V13: É o meu tio-avô. Vivia aqui há uns anos.
 356 V5: Eu precisava de falar com ele. Eu não, uma Sra. minha amiga, qu' é amiga do seu tio.
 357 V13: Entre. Entre e esteja à vontade. Os cães são mansinhos. São amigos das crianças.
 358 V5: Ui. Mas eu não sou criança.
 359 V13: Mas é boazinha. Os cães veem isso, e eu também. Nem sabia que o velhote tinha
 360 amigos.
 361 V5: Só ontem ouvi falar dele, mas pra falar verdade, pensei que nem existia.
 362 V13: Existe, existe. Está é liró.
 363 V14: Gianluca Ventura.
 364 V5: Sim, sou eu Santa. Vou a caminho do hospital c' o Sr. Ventura. Sim, estou. Não
 365 contava com isso, tão cedo.
 366 V5: Sr. Ventura, não quer tomar um café, antes d' ir pra casa?
 367 V14: Ela tinha uma fazenda em África.
 368 V5: Desculpe?
 369 V14 (off): A Aurora tinha uma fazenda em África, no sopé do Monte Tabu. Não chegou a
 370 conhecer a mãe. A Sra. morreu após o parto, lamentando o tempo perdido passado num
 371 quarto para escapar aos mosquitos, ler romances de amor e curar uma crónica
 372 enxaqueca. Homem de ira fácil, o pai abandonara um pequeno império de lanifícios na
 373 Covilhã, por ressentimentos monárquicos. Instalara-se em África, e aí, voltaria a singrar,
 374 exportando para o mundo inteiro almofadas com penas de avestruz, famosas pela sua
 375 suavidade e elegância. Não fora o vício das cartas e Aurora seria herdeira de uma
 376 fabulosa fortuna.
 377 V14 (off): Aurora cresceu prendada, conforme o exigido à sua condição, dividida entre
 378 professores particulares e criados negros. Mas a graciosidade com que recitava versos,
 379 não a inibia de certas malícias ou nomes que tinham influências demoníacas e outros
 380 meros caprichos de uma infância mimada. Antes da apoplexia, o pai congratulava-se com
 381 os feitos da filha, reconhecendo neles as marcas de um temperamento forte. A morte do
 382 pai tornou-a mais introspectiva e sonhadora. A apetência pela prática da caça grossa, que
 383 lhe viria a granjear fama mundial, tinha resultado da influência paterna. Foi consultora de
 384 caça no filme *It Will Never Snow Again Over Kilimanjaro* uma fita da RKO que se saldou
 385 por um fracasso nas bilheteiras e levou o produtor ao suicídio. A Aurora tanto se lhe deu.
 386 O cinema aborrecia-a de morte. Na peugada de elefantes, leões e leopardos, o que no
 387 fundo perseguia era a memória do pai que sentia mais presente quando percorria a vasta
 388 savana.
 389 V14 (off): A inflexão no carácter de Aurora beneficiou os seus estudos. Com
 390 aproveitamento concluiu a licenciatura em germânicas, numa universidade anglófona. Na
 391 festa de formatura, veio a conhecer o futuro marido. Este causou-lhe forte impressão, pela
 392 sensação de segurança na postura, e pela irrepreensível correção da sua valsa. O casal
 393 instalou-se na encosta poente do Monte Tabu. As escarpas do mítico monte eram

394 generosas para todos. Ao marido de Aurora, ofereciam ótimas condições climatéricas
 395 par'a cultura do chá. Aos académicos, esperanças de terem encontrado o berço da
 396 humanidade, e aos nativos, os indispensáveis mitos locais. Estes últimos, viam vingativos
 397 espíritos dos antepassados na neblina que descia da montanha, ao entardecer. Nada
 398 disto ocupava o espírito de Aurora, que amava o marido e era feliz.

399 V14 (off): Mas o gosto pela aventura estava apenas adormecido, apaziguado pelos
 400 extravagantes presentes que apimentavam uma existência rotineira. Permitam-me que
 401 omita deste relato, as desventuras que me levaram a sair da casa paterna, em Génova.

402 V14 (off): Atravessei o Pacífico Sul embarcado na marinha mercante. Aportei em exóticas
 403 cidades do Extremo Oriente e vivi em Paris um memorável romance com uma condessa
 404 húngara, infelizmente casada. No meu tempo, parti muitos corações, o que aliás, não me
 405 trouxe grandes vantagens, e pouco contribuiu para a minha felicidade. Fiz dinheiro fácil e
 406 gastei-o sem esforço. Numa noite de boémia, em Lisboa, conheci um seminarista
 407 chamado Mário. Era um forasteiro como eu e nessa noite comemorava o seu abandono
 408 da diocese, por manifesta falta de vocação. Falou-me com paixão das suas origens em
 409 África, para onde iria regressar. Estas histórias entusiasmaram-me, e comuniquéi ao meu
 410 novo camarada, a firme resolução de conhecer as suas terras. África, para além de me
 411 atrair com as suas promessas de exotismo e vida fácil, abria-me as portas a um novo
 412 mundo, sem dívidas de jogo e chatices sentimentais.

413 V14 (off): Ainda mal tinha chegado e já me ofereciam uma boa posição num negócio
 414 respeitável, com horário das nove às cinco. "Santos e Irmão", uma pequena empresa de
 415 exploração de minérios, era reputada por ter uma boa relação laboral com os funcionários
 416 brancos. Devido à minha falta de ambição, tinha-me tornado em poucos meses um
 417 homem de confiança dos patrões.

418 V14 (off): Mário, também conhecido como " O Padre", "O Sheriff", "O Africano", ou "O
 419 Boss", era profuso em paixões e atividades. O avô, pioneiro e líder espiritual da
 420 comunidade, fora para ali enviado com pena perpétua, nos tempos que a colónia era,
 421 sobretudo, penal. Mário usava sempre ao pescoço o crucifixo do avô, talvez por não ter
 422 sido capaz de cumprir o sonho do velho, que o queria para padre. A sua versatilidade
 423 vocal fazia as delícias da juventude africana e Mário, bom cultor do seu ego, explorou-o
 424 na banda homónima que criou, "Mario's Band". As mulheres eram sensíveis ao seu
 425 charme e o meu amigo não escondia a preferência pelas nativas. De uma delas viria a ter
 426 um filho. Nas raras ocasiões em que se recordava do rapaz, fazia com ele um programa
 427 de domingo. Aos 15 anos, Mário havia fitado a fria face da morte. No decurso de uma
 428 trágica expedição ao Monte Tabu, responsável pela morte de vários jovens, a intervenção
 429 do marido de Aurora viria a revelar-se decisiva para que o meu amigo sobrevivesse.
 430 Desconheço os contornos exatos do acidente e da atuação do marido de Aurora, mas
 431 creio que ambos tinham como sagrado o elo nascido desde então.

432 V14 (off): Inventando um curriculum impressivo, Mário foi admitido como professor
 433 assistente, no Departamento de Geografia da Faculdade de Letras de Coimbra. Não
 434 chegou a fazer a viagem. Os mapas que elaborou eram muito bonitos, mas, veio-se a
 435 descobrir, pouco científicos.

436 V14: Apesar de eu morar ao lado da fazenda de Aurora, só passados vários meses após
 437 a minha chegada, é que a viria a conhecer.

438 V14: Os meus vizinhos procuravam o pequeno crocodilo que se tinha escapado do lago
 439 que Aurora mandara construir na fazenda. Viria a localizá-lo no meu jardim, e passei boa
 440 parte dessa noite a observar os seus trajetos pela banheira.

441 V14: Aurora ficou feliz por reaver o crocodilo. Como o marido estava fora em negócios,
 442 mandou servir a limonada no exterior, por pudor e cumprimento das normas. No intuito de
 443 fazer conversa, perguntei-lhe como se chamava o crocodilo. Respondeu-me que ainda
 444 não tinha nome.

445 V14: Entre as posses de Aurora, destacava-se uma, bem peculiar. O cozinheiro da casa,
 446 um proveta ancião que servia a família do marido havia décadas, e cuja reputação
 447 culinária era excelente. Como também era feiticeiro, tinha o hábito de ler o futuro nas
 448 vísceras dos animais que preparava par'os patrões. Num dia de outubro, após o começo
 449 das chuvas, confidenciou às criadas o que lhe tinham dito os espíritos: que a senhora se
 450 encontrava grávida, e que viria a ter um fim amargurado e solitário. Mas uma das criadas
 451 traiu-o, e as vidências chegaram aos ouvidos de Aurora. Furiosa, aproveitou a ocasião
 452 para o por na rua, alegando não poder continuar a pactuar com rituais repugnantes e
 453 heréticos. Contudo, o tempo viria a dar razão à primeira das previsões. Aurora esperava
 454 um bebé, e o marido, que acalentava esperanças numa vasta prole, alegrou-se com o
 455 anúncio do primogénito. Celebrou o acontecimento e redobrou as atenções conjugais.
 456 Quanto a Aurora, passada uma primeira fase de euforia, tornou-se subtilmente mais
 457 esquiva e o assunto parecia não lhe despertar particular paixão. O marido atribuiu o facto
 458 a um certo receio natural perante a maternidade, e uma espécie de bipolaridade branda,
 459 inofensiva, que desde o início tinha detetado nela.

460 V14 (off): A presença de uma raríssima fera considerada extinta, tinha-se feito notar
 461 desde há largas semanas pelos montes, lançando solitários e lancinantes uivos. Muitos se
 462 puseram no seu encalço, mas foi Mário quem a capturou. Desafiando por uma segunda
 463 vez os assombrados cumes do Tabu, dali desceria triunfal e com a besta enjaulada. Um
 464 poderoso califa da Península Árábica não tardaria a comprá-lo, colocando nas mãos do
 465 meu amigo a primeira prestação de uma considerável soma, que infelizmente nunca viria
 466 a receber na totalidade. O socialismo colocaria fim ao califado. Ignorante da revolução, e
 467 julgando vir a receber o dinheiro, Mário contraiu dívidas e desbaratou tudo o que ganhara
 468 em vários caprichos, nomeadamente, na gravação de um Single de apresentação da
 469 banda. Esse disco é hoje tido como um objeto de culto entre os melómanos, destacando-
 470 se pela raridade e singeleza.

471 V14 (off): Por alturas do Natal, o crocodilo reincidiu na fuga, e Aurora teve uma ideia muito
 472 precisa, de onde o poderia encontrar.

473 V14 (off): Mais tarde, viríamos a descobrir o crocodilo escondido debaixo de um armário.
 474 A partir desse dia fatídico, tinha Aurora secretamente batizado o animal com um nome
 475 romântico: Dandy.

476 V14 (off): A notícia de que Aurora tinha falhado um tiro, causou espanto. Desde os alvares
 477 da juventude, que da célebre carabina de Aurora, não partia qualquer bala perdida. Ligou-
 478 se o ocorrido ao advento da gravidez, e considerou-se que a maternidade teria o condão
 479 de lhe suavizar a natureza viril. Seria a última caçada de Aurora.

480 V14 (off): Entretanto, começaram a correr rumores de revoltas e massacres perpetrados
481 por negros noutros pontos da colônia. À luz da pacatez da nossa comunidade, as notícias
482 pareciam-nos exageradas, senão mesmo, irreais.

483 V14 (off): Todavia, a confirmação de que qualquer coisa se passava, chegou-nos através
484 de um militar que batia o território em ações de esclarecimento público. Os brancos
485 animaram-se e organizaram-se em milícias, efetuando rondas de patrulhamento noturno e
486 exercícios de tiro ao alvo, acompanhados de chá e biscoitos. Para mim, indiferente aos
487 destinos do império, era apenas mais uma oportunidade para estar junto a ela, ainda que
488 a presença do marido me fosse despertando uma ansiedade nova e crescente.

489 V14 (off): Será que alguém pode realmente perceber o momento em que se passa do
490 desejo ao amor? Como creio já ter dito, no passado pouco me privei de prazeres,
491 sobretudo no que respeita ao convívio com senhoras. E se o fogo das minhas paixões era
492 intenso, nunca até então me tinha causado transtorno passar de uma mulher a outra, até
493 porque todas me pareciam muito belas. Aurora veio mudar irremediavelmente a minha
494 natureza, não sei quando, nem por que obscuras razões. Sabendo que Aurora gerava no
495 ventre um filho de outro homem, seu legítimo esposo, também não ignorava que ao tomá-
496 la por amante, estava a cometer uma colossal tolice, da qual só me poderia vir a
497 arrepender no futuro. Mas, sempre que me encontrava nos seus braços, o futuro parecia-
498 me um conceito vago e estúpido.

499 V14 (off): Aproveitávamos os momentos em que os outros brincavam às guerras, para
500 furtivos encontros. O risco de sermos surpreendidos era considerável, mas não
501 constituíam para mim novidade, as artimanhas a que recorria para manter ocultos ilícitos
502 amores. A originalidade era outra. Aurora ia-se-me impondo como realidade absoluta e
503 totalitária.

504 V14 (off): O desconforto crescente que sentia, atingiria o seu auge numa festa na casa da
505 piscina. Não sei se a aura lúgubre desse local terá acentuado a minha inquietude. As
506 festas na casa da piscina deviam a sua reputação à estranha família que ali habitava. A
507 senhora havia fugido há muito, deixando marido e filho entregues um ao outro. Tendo já
508 nascido fraco dos nervos, o filho regressou ainda mais perturbado de uma temporada em
509 Marselha, onde se terá associado ao mundo do crime e especializado na prática do boxe
510 francês. Em situações de pânico disparava para outra realidade, e como Dom Quixote
511 investia sobre invisíveis inimigos. Já o pai, sobre o manto polido da amabilidade, escondia
512 um desespero selvagem. Nas noites de Ano Novo, e após beber uma garrafa de whisky,
513 fechava a porta da sala, colocava uma bala no tambor do revólver, encostava-o à tampa
514 e desafiava a vida. Morreria mais tarde em consequência deste seu hábito.
515 Frequentemente, as suas festas terminavam com uma salva de tiros para o ar que
516 afugentava os convivas.

517 V14 (off): Em consequência do meu amor proibido, tinha-me afastado de Mário durante as
518 últimas semanas. Ignorava que reação poderia ter quando lhe revelasse o meu segredo.

519 V14 (off): Mário invocou Deus, pois acreditava que a Divina Providência tinha vindo em
520 meu socorro. Mostrou-me uma carta de uma famosa cantora de uma colônia inglesa,
521 apreciadora das qualidades da banda. Convidava-nos para atuar com ela num hotel da
522 capital durante alguns meses. Passados dois dias, voava para o meu destino.

523 V14 (off): Minha querida senhora, os maravilhosos e desgraçados momentos que tenho
 524 vivido consigo nas últimas semanas fazem-me recear pelo meu futuro, mas sobretudo
 525 pelo seu. A verdade é que, a emoção profunda que sinto quando estou junto a si, coloca-
 526 me num território novo, assustador e desconhecido. Sinto-me incapaz de responder pelas
 527 minhas ações, e apesar do coração me implorar o contrário, tomei uma resolução
 528 definitiva. Não a verei mais, pois acredito ser essa a única forma de por fim a este
 529 horrendo crime. Quis o destino providencial oferecer a mim e aos rapazes um contrato de
 530 3 meses, num reputado hotel do estrangeiro. Minha querida, pense em si, no seu marido
 531 e, sobretudo, na criança que gera no seu ventre. Despeço-me com infinita tristeza, o
 532 sempre seu Gianluca Ventura.

533 V7 (off): Querido senhor, a sua notoriedade facilitou-me a descoberta do seu endereço
 534 nesse país. A leitura da sua carta deixou-me uma tão profunda impressão, que caí de
 535 cama com febres durante alguns dias. Devo dizer-lhe que a nobreza da sua atitude me
 536 leva a amá-lo ainda mais, o que não sabia ser possível. Contudo, essa nobreza é a minha
 537 maldição. Se sempre me considere uma pessoa feliz, a plenitude que encontrei nos seus
 538 braços, torna-me hoje na mais desgraçada das mulheres. Esqueça-me, então, se puder,
 539 porque eu serei sempre sua. Aurora.

540 V14 (off): Minha doce e querida Aurora, é a senhora que me deve esquecer, porque eu
 541 não passo, nem nunca passarei, d' um desprezível malfeitor. Nunca pensei, porém, que
 542 no meio de tantas vilezas, o meu maior crime, seria o de me apaixonar. Mentiria se lhe
 543 negasse o quanto ainda penso em si. Se lhe contasse alguns dos pensamentos que me
 544 cruzam a cabeça, ficaria assustada. São produto de arrebatamentos infantis, loucos, sem
 545 qualquer espécie de futuro. Calar-me-ei, portanto, e rogo-lhe a si, tal como rogaria a Deus
 546 se nele acreditasse, para que nunca mais me escreva. Gianluca Ventura.

547 V7 (off): Querido Gianluca, quem diz que o tempo apaga as mágoas nunca amou como
 548 eu. Confesso-lhe, sem orgulho, uma monstruosidade: nem pelo meu marido, nem pela
 549 criança por nascer, nem por Deus, sequer, sinto o mais leve remorso pelos momentos
 550 que passamos. Se amaldiçoo o dia em que o conheci, é porque a esse, sucedeu o dia da
 551 separação. A imagem que conserva de mim, já nada tem a ver com a realidade. É a
 552 minha maior vergonha, amar um homem e transportar no ventre o filho de outro. Sempre
 553 sua. Aurora.

554 V7 (off): Gianluca, a sua ausência de resposta leva-me a crer que já me terá esquecido.
 555 Bem sei que faz o que deve e gostaria de lhe poder dizer que isso me deixa feliz. Eu
 556 continuarei a existir porque uma vida dentro de mim o exige. Uma vida inocente, que nada
 557 tem a ver com as minhas desventuras. Despeço-me para sempre, meu querido, querido
 558 amigo, dizendo-lhe, porém que agora e sempre e por toda a eternidade, se algum dia me
 559 pedir, não hesitarei em arrancar do peito um coração palpitante, sempre seu. Aurora.

560 V14 (off): Nas semanas seguintes, abandonei o emprego e evitei ver amigos.

561 V14 (off): Pouco me tranquilizou o modo brando com que Mário exigira o fim da aventura.
 562 Conhecia-o suficientemente bem, para ali reconhecer a solenidade de um ultimato.
 563 Pusemo-nos em fuga. O estado avançado de gravidez de Aurora inspirava cuidados, mas
 564 a proximidade da fronteira compensava o risco de uma noite no mato.

565 V14 (off): Instalamo-nos numa casa abandonada e olhamos o fogo, tentando ler nele
 566 sinais do destino.

567 V14 (off): Fomos conduzidos até uma aldeia próxima. Aurora tinha entrado num estado de
 568 mutismo, entrecortado por gritos que anunciavam novas contrações. O trabalho de parto
 569 tivera início logo após a morte de Mário e prosseguia numa cubata que me estava
 570 interdita, cumprindo as regras implícitas num antiquíssimo pacto matriarcal. Esperava
 571 acordar a qualquer momento, de um pesadelo absurdo. Não ignoro que no decurso deste
 572 relato me fui cobrindo de aviltantes atributos, mas por trás das repetidas provas da minha
 573 loucura, guardava ainda uma réstia de consciência. Sabendo que a vida da minha amante
 574 estava em jogo, e que o crime que cometêramos tinha comprometido para sempre um
 575 futuro comum, pedi a um rapaz da aldeia que fosse chamar o marido de Aurora.
 576 Renunciava ao meu projeto de fuga, e estava disposto a assumir-me como raptor da sua
 577 esposa e assassino de Mário. A ideia de passar o resto da vida no cárcere, ou de ser
 578 atravessado pela bala do esposo enganado, eram perspectivas animadoras, quando
 579 comparadas com o desesperante impasse da minha atual condição.

580 V14 (off): O nascimento de uma menina foi anunciado. A notícia espalhou-se rapidamente
 581 por toda a aldeia. A visão de Aurora com a filha, certamente tão enternecedora para
 582 outros olhos, era-me quase tão insuportável, como a do cadáver de Mário, que jazia junto
 583 a mim. Em suma: aguardava o fim, desejava-o, qualquer que fosse.

584 V14 (off): No dia seguinte, seria divulgado um misterioso comunicado sobre a morte de
 585 Mário, que hoje, é tido como um dos factos marcantes para o começo da guerra colonial.

586 V15 (off): O Movimento de Libertação reivindica a morte do referido membro das milícias
 587 colonialistas, como ação de guerra. O indivíduo representante dos ocupantes brancos, foi
 588 abatido no quadrante 45, conhecido como Mukange, onde foi surpreendido em ações de
 589 espionagem, com o intuito de revelar ao regime opressor posições estratégicas das
 590 Forças Vivas Revolucionárias Africanas. As nossas Forças Populares continuarão a sua
 591 luta, até à libertação total do nosso povo e da nossa pátria.

592 V14 (off): Partiria definitivamente de África e da vida de Aurora, um par de dias mais
 593 tarde, após receber a sua última carta. Foi na Índia, uns 10 anos depois, que soube do
 594 falecimento do seu marido. Por um desses estranhos acasos que a vida me tem dado
 595 com fartura, viria a travar amizade com alguém que também o conhecia. Foi este quem
 596 me deu notícias dela, e me informou do seu regresso a Lisboa, onde se tinha instalado
 597 definitivamente com a filha. Resolvi instalar-me, também eu em Portugal, fazendo chegar
 598 a Aurora o local do meu paradeiro. Não obtive resposta, e apesar deste amor nunca se ter
 599 desvanecido, decidi não a procurar.

600 V14 (off): É a primeira vez que partilho estes factos com alguém. Obedeci à sua vontade,
 601 tendo destruído a sua derradeira carta.

602 V7 (off): Gianluca, meu amor é urgente que parta o mais breve possível, e que deixe para
 603 trás estas malditas terras, e a memória do horror que nelas viveu. Nada mais o prende
 604 aqui. A mulher que amou jaz morta, sepultada à sombra destes impassíveis montes. À
 605 semelhança deles, também o Senhor é testemunha do meu óbito, e como eles, nada dirá.
 606 Pois se a memória dos homens é limitada, já a do mundo é eterna, e a ela ninguém
 607 poderá escapar. Se crimes cometemos juntos, a sua participação neles em nada é
 608 comparável à minha. O senhor é insensato, e por isso não viu que passou os últimos
 609 meses ao lado de uma louca infeliz, que pode recordar com carinho os momentos onde
 610 todos só verão aterradoras iniquidades. Peço-lhe que reduz'a cinzas esta triste carta, a

TABU

611 última que lhe escreverei e à qual não me responderá. E peço-lhe que nunca revele em
612 minha vida, os monumentais crimes que vivemos. Aurora.

Os gatos não têm vertigens

- 1 V1: O qu' é que se passa? Sentes-te bem?
2 V2: Estou só a recuperar o fôl'go²³.
3 V1: Mas, sentes-te mal?
4 V2: Não, não, vou buscar água, está bem?
5 V1: 'Tá bem, eu vou contigo. Ouve lá a sério, passa-se alguma coisa?
6 V2: Não. Não temos que dançar tudo hoje, pois não?
7 V1: Não, claro que não...
8 V1: Sabes qual é o teu problema? É que...tu não aguentas o meu ritmo. Sabes porquê,
9 meu amor? É que com estes sapatos tipo Fred Astaire ninguém m' aguenta, ninguém m'
10 agarra.
11 V2: Tu és tão disparatado.
12 V1: Sou o máximo.
13 V2: Tão disparatado. Eu não sei como é que te aturo há tantos anos.
14 V1: Porqu'és parva se calhar?
15 V(D): Então, com' é quié? Conversa-se ou dança-se?
16 V2: Vão dançar.
17 V1: Posso?
18 V2: Vão dançar... qu' eu vou buscar água. Preciso.
19 V1: Vê lá, não queres mesmo qu'eu vá contigo?
20 V2: Não! vai dançar com outra.
21 V(D): E deixas-me roubá-lo?
22 V2: Deixo.
23 V4: Atão, Dona Rosa, sente-se bem?
24 V2: Sim.
25 V(B): Ond' é que está o Joaquim?
26 V2: Água.
27 V(B): Quer que o vá procurar?
28 V2: Não, quero água, água...
29 V(P): Qu' é que se passa? Acabou a música?
30 V(A): Há aqui algum médico?
31 V2: Qu' é que se passa?
32 V(M): Deixem-me passar, deixem-me passar, por favor.
33 V3: O Gui? O nosso filho ond' é que está?
34 V4: Não sei, deve estar lá fora.
35 V3: Mãe, já venho. Com licença.
36 V3: 'Tão, Gui! que 'tás aqui a fazer fora? Porqu' é que não 'tás lá dentro ao pé da avó?
37 V(N): Não quero ver o avô morto.
38 V3: Ó Gui.
39 V(N): Quero me lembrar dele vivo, quando me contava histórias e me levava ao futebol!
40 V3: Vais-te lembrar dele sempre, meu amor. Sempre.
41 V(N): Mas não é a mesma coisa.
42 V3: Eu sei querido...eu sei. Vamos lá dentro fazer companhia à avó? Ela está tão triste
43 por tu não estares ao pé dela.

²³ Fôl'go = Fôlego

Os gatos não têm vertigens

44 V4: A vida tem destas coisas, não é? 'Tá tudo bem e de repente.
45 V4: A cremação é a quihoras²⁴?
46 V4: Peço desculpa, 'cença²⁵...
47 V4: Desculpa eu tenho qu'ir lá fora atender o telefone. Dá-me só um minuto... Dá-me só
48 um minuto. 'Tô, Zé? Sim, eu liguei-te... Não, é qu'ó meu sogro morreu e...é, o velho
49 morreu e eu não posso demorar muito tempo, tenho qu' voltar lá pra dentro. Olha, diz-me
50 uma coisa: tu há uns tempos atrás falaste-me dum amigo teu, diplomata, que qu'ria um
51 apartamento com vista sobre Lisboa. É qu'eu sou capaz de ter uma coisa que lhe pode
52 interessar.
53 V2: Eu devia ter-lhe tirado os sapatos.
54 V3: P'ra quê, mãe?
55 V2: São novos. Ele estava tão vaidoso c'os seus sapatos novos. Achas qu'ele vai precisar
56 deles...ou era melhor eu guardá-los?
57 V3: Mãezinha, guardá-los p'ra quê?
58 V2: Não sei. Eu fiquei co'aliança...co'a caneta, c'o relógio, com todas as coisas de qu'ele
59 gostava. Eu devia ter ficado c'os sapatos.
60 V2: Eu não devia ter-te deixado ir dançar sem mim.
61 V2: Quihoras²⁶ são?
62 V1: São três meses depois.
63 V2: Não pode ser.
64 V1: Pode, claro que pode. Achas qu'eu não me lembro do dia que morri? Aliás, acho qu'é
65 uma daquelas coisas que é difícil d' esquecer, não é?
66 V2: Tu és tão disparatado!
67 V1: ('Lha pra isto) (Nem sequer abres) as cortinas de casa, não deixas entrar o sol, não
68 sabes s'é noite s'é dia.
69 V2: P'zé²⁷. Adormeci, passou o tempo, não dei por nada.
70 V1: E já agora diz-me uma coisa: como é que tu tencionas viver? Nem sequer te dás ao
71 trabalho d' ir receber o dinheiro da pensão!
72 V2: Pois foi.
73 V1: E quant' a mim? 'Tás sempre a prometer que vais deitar as minhas cinzas ao rio e eu
74 continuo naquele pote!
75 V2: E depois? Converso com quem?
76 V1: Rosa... vá...
77 V2: Tá bem, pronto, eu vou tratar da pensão. São uns tostões, dá p'ro tabaco.
78 V1: Olha...
79 V2: Quié isto?
80 V1: Não estás a pensar passar o resto da tua vida de luto, pois não? Uma mulher tão
81 bonita como tu.
82 V2: Achas que sim?
83 V1: Claro que sim, vá!

²⁴ Que horas

²⁵ Com licença

²⁶ Que horas

²⁷ Pois é

Os gatos não têm vertigens

84 V5: Ó, gira lá isso, meu. 'não²⁸ daqui a bocado o vento fuma mais qu'a gente. 'Tás a
85 brincar ó²⁹ quê?
86 V6: Então, bateu?
87 V5: Fintas! Para aí, puto. Bora, puto!
88 V7: Calma meu!
89 V5: 'Tão meu, 'bora!
90 V7: Calma meu!
91 V5: Calma o quê?
92 V7: 'Tão, pá!?
93 V5: Demoras semp³⁰ bué da tempo, ó!
94 V2: Obrigada...
95 V2: Arranja-me troco pa cigarros?
96 (Aqui o empregado de balcão diz "sim senhora" e depois "aqui está")
97 V2: A minha mala?! A minha mala qu' estava aqui agora mesmo? Alguém viu a minha
98 mala?!
99 V5: (Foda-se). Toma, puto! Ist' é pa ti,hã? Parece qu'a cota é do teu clube!
100 V6: Mas o qu'é que tu tens hoje?
101 V7: Deixa-me ficar c'o anel.
102 V5: Ficas mas é c'o caralho, hã?...nem sequer idade tens p'a seres (sequer adulto)
103 portanto chiu. Ya? Nem sequer fodes.
104 V7: Não fodo o quê, meu?
105 V5: Fodes mas é com a tua mão direita, puto. Chiu! 'dass³¹ vinte euros ó o caralho... foda-
106 se não tem mais nada tam'ém³².
107 V8: 'Tavas à espera do quê, tu?
108 V5: O qu'é que disseste?
109 V8: Os velhos vivem com pouco. Não sabes? Não vês as notícias? Eles não têm guita p'a
110 nada, pá.
111 V5: Foda-se, s'eu vejo as notícias? 'Tás a gozar comigo, meu. Tou-m'a cagar, chavallo.
112 Quero é que os velhos se fodam, foda-se. Bom, 'bora, qu'eu tenho uma ideia. Siga.
113 V6: Anda.
114 V7: 'Bora, meu!
115 V8: Nã, eu tenho de mijar.
116 V6: Desculpe, é seu?
117 V(C): O quê?
118 V6: Se é seu?
119 V(C): Não, acho que não... obrigado.
120 V(C): O meu dinheiro? Onde...ond' é que está o meu dinheiro?
121 V8: Sei lá do teu dinheiro... g'ande otário...
122 V8: Eu levo-t' a casa.
123 V6: Nem penses!

²⁸ senão

²⁹ ou

³⁰ Sempre

³¹ Foda-se

³² Também

Os gatos não têm vertigens

- 124 V8: Oh, vá lá, 'sim³³ semp' fico a saber ond' é que moras.
125 V6: 'Tás maluco, ó quê? Imagina lá o quié os meus pais me verem contigo.
126 V8: Qu'é que tem?
127 V6: Ficava de castigo durant' um ano inteiro. Só isso!
128 V8: 'Té³⁴ parece. Tás semp' a fazer merda e safas-te sempre.
129 V6: 'Tá bem, mas os meus pais nunca sabem. Desde qu'eu não apareça grávida ó desde
130 qu'eu não bata numa professora, eles 'tão-s' a cagar.
131 V8: 'Tá-se bem, também vou bazar, então. O meu pai deve 'tar à minha espera pa jantar.
132 V6: Está bem, toma...
133 V(T): Se daqui a dois dias não tiveres pago vais comprar umas muletas p'qu'essas³⁵
134 perninhas vão p'ró³⁶ caralho. 'Tás óvir³⁷, cabrão? E a seguir vão as mãozinhas qu'é pa
135 não voltares a roubar monte de merda! Eu não qué³⁸ saber dessa merda para nada!
136 Perdeste, pagas! Quinhentos euros! Ouviste ou é preciso repetir?
137 V(T): Diz ok, quinhentos euros, caralho!
138 V9: Ok ok, quinhentos euros.
139 V(T): Não é ok ok, quinhentos euros. É ok, quinhentos euros, caralho!
140 V9: Ok, quinhentos euros.
141 V8: O qu'é qu' aconteceu?
142 V9: Tens cigarros?
143 V8: O qu'é que o gajo queria?
144 V9: Arranja-me um cigarro, vá lá.
145 V9: Lume!
146 V9: Ouve lá, puto, 'tão tu agora andas a comer aquela miúda ruiva, é? Aquela da guita?
147 És esperto, puto. És como eu.
148 V8: Não, eu não sou como tu.
149 V9: Eu fiquei aqui a cuidar de ti pa ouvir bocas, é?
150 V8: Dá cá isso! O qu'é que queres, caralho?
151 V9: 'Tão tu tens um maço cheio de cigarros e só dás um ao teu pai?
152 V9: Lindo menino... qu'essa merda?
153 V8: São sardinhas, eu sei que tu gostas.
154 V9: P'ra quê, caralho?
155 V8: Faço anos, pá. Dezoito. É um dia especial ou pelo menos devia ser!
156 V9: Dezoito anos, hã? Parabéns! Agora é que não me serves mesmo p'ra nada. Nem
157 sequer dás direito a abono. Tu nem sequer sabes jogar à bola! Foda-se, caralho, vai na
158 volta... olha se calhar nem sequer és meu filho. P'ra qu'é que me serves?
159 V8: Sirvo pa te dar cigarros.
160 V9: Desaparece! Espera aí...esqueceste-te das tuas coisas. Toma lá, leva-me esta merda
161 daqui p'ra fora. 'Tão, não queres as tuas cenas? Desaparece! És igual à tua mãe!

³³ Assim

³⁴ até

³⁵ Porque essas

³⁶ Para o

³⁷ Ele come o "a" antes de ouvir.

³⁸ Quero

Os gatos não têm vertigens

162 V8: Mas era só hoje, Tita, não dá mesmo? Sim, sim, 'tá tudo bem. É só porque m'apetecia
163 'tar contigo hoje, é só isso. Ia ser uma cena à filme, já viste? Eu entrava às escondidas no
164 teu quarto.
165 V6: Não dá, não dá mesmo... Jó, estás aí, estás zangado comigo? Jó!
166 V8: Não, na boa, na boa, na boa...na boa. Eu também tenho de desligar...eu 'tou a ficar
167 sem saldo... 'Tou? Tou? Ti... Foda-se.
168 V8: Olá João, 'tás bem?
169 V(I): Sim.
170 V8: A mãe, 'tá aí?
171 V(I): Sim, está.
172 V10: Quem é? Vai lá pa dentro brincar com a tua irmã, vai.
173 V8: Qué'³⁹ falar com a minha mãe.
174 V10: Ela está ocupada.
175 V(H): Quem é, Gustavo?
176 V10: Não é ninguém. Quantas vezes é qu' eu te disse pra não m'meteres aqui os pés, pá?
177 V8: Qué' falar com a minha mãe.
178 V10: Esquece! Se vens pedir dinheiro, estás muito enganado. Já sabemos pr' ond' é qu'
179 ele vai.
180 V8:Pá, só qué' falar com ela...
181 V10: Não!
182 V8: Porquê?
183 V10: Po'qu' eu⁴⁰ não quero merd' aqui em casa.
184 V8: Mãe?!
185 V10: Vai-t' embora lá p'ra dentro.
186 V8: Faço dezoito anos.
187 V10: Vai p'ra dentro!
188 V8: Eu faço dezoito anos, porra!
189 V10: E depois... dezoito anos, hã?! Sabes a única coisa que muda na puta da tua vida,
190 pá? É que já podes ser preso! Cabrão!
191 V(X): Tem aqui... Uma boa noite, 'deus.
192 V(X): Sô⁴¹ Quim, uma sopinha de grão, quentinha?
193 V(X): Tem aqui... Boa noite.
194 V(L): Sai da minha cama, sai daí pá. Sai daí.'Tás na minha cama, pá. 'Tás na minha
195 cama, pá.
196 V8: Dá-m' essa merda. Dá-m' a mochila.
197 V(L): 'Tás na minha casa...'tás na minha... Anda cá pá, anda cá, ladrão! Cabrão! Filho da
198 puta! Anda cá! Anda cá, pá!
199 V3: Precisa de dinheiro, mãezinha?
200 V2: Não,tenho algum em casa e se não tiver vou a um multibanco.
201 V3: Vai a um multibanco como se 'tá sem cartão? P'qu' é que a mãe não me ligou logo?

³⁹ Quero

⁴⁰ Porque eu

⁴¹ Senhor

Os gatos não têm vertigens

202 V2: Ó filha, ficaram-me também com o telemóvel, e eu não sei o teu número de cor, não
203 me lembro.
204 V3: Q'ria⁴² ver s' eu agora não tivesse uma chave de casa, como é que era! Entre,
205 mãezinha...trouxe-te aqui o tabuleiro c' os teus medicamentos todos. Olha, arranjei-te esta
206 caixinha bonita para os teus comprimidos... p'qu' até isso te roubaram... tens aqui uma
207 nota com as horas das tomas...Só tens que me prometer que não te vais esquecer de
208 tomar nada disto, ouviste?
209 V2: Pareces o teu pai... sempre preocupado qu' eu não tomava os comprimidos. Afinal foi
210 ele que...
211 V3: Qu'é isto, mãe? Fumar, oh meu Deus! Tu já tens idade pra ter juízo. Mãe, amanhã
212 vou mandar pôr uma
213 fechadura nova cá em casa, vou-te comprar um telemóvel novo, vou deixar o Gui à escola
214 e é logo o dia
215 qu' eu tenho qu' estar mais cedo no tribunal! Só chatices.
216 V2: Pois.
217 V3: Enfim... E sobretudo er'ó⁴³ que te podia ter acontecido, mãe. E o qu' é que tu andavas
218 a fazer na rua que não me disseste, hum?
219 V2: Foi o teu pai que me disse quieu⁴⁴...
220 V3: O pai morreu há três meses, mãe, que maluquice de conversa é esta outra vez?
221 Deixas-me preocupada, por isso é qu' eu não te quero sozinha.
222 V2: Mas quem é que te disse qu' eu estou sozinha?
223 V3: De certeza que não queres qu' eu fique cá a dormir esta noite?
224 V2: Não, vai descansada, vai.
225 V3: De certeza, mãe?
226 V2: Vai, eu estou bem.
227 V3: Bem, qualquer coisa telefonas-me.
228 V2: Eu fico bem.
229 V1: Não é mentira nenhuma, sabes?
230 V2: O quê?
231 V1: 'Tás completamente sozinha.
232 V2: (Tenho-te a ti).
233 V1: A mim? Eu não posso dançar contigo. Eu não posso... levar-t' a jantar fora num
234 restaurante com vista p' ó rio.
235 V2: Pra isso tenho a nossa filha.
236 V1: Ah, a nossa filha. A nossa filha tem a vida dela, além disso, coitada...pa se lembrar de
237 respirar tem que apontar na agenda.
238 V2: Tenh' os nossos amigos.
239 V1: Há quanto tempo é que não os vês?
240 V2: Eu sou tão estúpida. Tirei-t' a aliança. E agora perdi-a.
241 V1: Ó Rosa, alguma coisa vai ter que mudar na tua vida.
242 V8: Merda!

⁴² Queria

⁴³ Era o

⁴⁴ Que eu

Os gatos não têm vertigens

243 V2: Achas mal?
244 V(G): Aqui estão as chavinhas, prontinhas a funcionar.
245 V2: Ai obrigada. E quanto é qu' eu lhe devo?
246 V(G): Não se preocupe, Dona Rosa, qu'a sua filha já tratou de tudo. Tenha um bom dia.
247 V2: Obrigada.
248 (A Dona Rosa diz "Ai meu Deus!")
249 V2: Eu não me demoro, vou às compras.
250 V1: 'Tá bem.
251 V2: Faz-me confusão que o rapaz não coma nada. Beijinho... Ah! E não fazes ideia o
252 susto qu' eu apanhei quando o vi sentado no parapeito! Com' é qu'aquele rapaz não tem
253 vertigens?!

254 V1: 'Tão, tu trata-lo como s' ele fosse um gato... sabes perfeitamente que os gatos não
255 têm vertigens.
256 V2: Pois é.
257 V(J): Ó Rosa, não há quem a veja. Julgá'mos⁴⁵ que tinha ido p'ra casa da sua filha.
258 V2: Nã, tenho andado ocupada. E o Sô⁴⁶ Manuel?
259 V(J): O do talho?
260 V2: Sim.
261 V(J): Fechou. Faliu há coisa d' um mês. E eu, por este andar...
262 V11: Dona Rosa! Está tudo bem?
263 V2: Está, estou bem... Ainda bem que apareceu. Vou-lhe pedir um' ajuda⁴⁷.
264 V11: Claro.
265 V2: Vai-me levar estes sacos até à cozinha.
266 V11: Claro que sim.
267 V2: E depois eu convido-o pr' almoçar.
268 V11: Não é preciso, por amor de Deus.
269 V2: Não, chega p'ra todos.
270 V11: Muito obrigado.
271 V2: Olhe, vou fazer mãozinhas de vitela com grão, gosta?
272 V11: Adoro.
273 V11: ...e eu fiquei sem emprego. Quem é que precisa dum designer, nos tempos que
274 correm? Depois entretanto o banco ficou-me co' a casa e eu vou voltar pr' á⁴⁸ terra.
275 V2: Mas não tentou vendê-la?
276 V11: Tentar, tentei, mas ninguém compra nada, agora.
277 V2: Pois é...
278 V11: Mas pronto, vou voltar pr' a casa dos meus pais, vou dar uma ajuda no que for
279 preciso, vou-me converter a⁴⁹ gricultura, dar milho às galinhas... E a dona Rosa, fica bem
280 aqui sozinha?
281 V2: Eu vou tendo companhia.

⁴⁵ Julgávamos

⁴⁶ Senhor

⁴⁷ Uma ajuda

⁴⁸ Para a

⁴⁹ A agricultura

Os gatos não têm vertigens

282 V11: É verdade... eu deixei umas coisas lá em cima no terraço, não é nada de valor, são
283 umas tralhas...mas se conhecer alguém que precise...
284 V2: 'Tá bem.
285 V11: Uau... que cheirinho! Vou ter saudades dos seus petiscos.
286 V(Z): Trinta e seis euros e quarenta e três cêntimos.
287 V8: Tchau, mãe...
288 V(Z): Desculpe...
289 V8: Tom' aí.
290 V7: Olha-m'esta porcaria, meu...Está choca!
291 V8: Querias o quê, que tróxesse⁵⁰ o frigorífico, é?
292 V7: Olha, ya! Queres?
293 V8: Não...Tens visto a Tita?
294 V7: Népia. Acho qu'ela está aí com um problema. Os pais descobriram qu'ela andava a
295 faltar à escola.
296 V8: Diz à gaja que me ligue, ya? 'tô sem saldo.
297 V7: 'Tá-se bem.
298 V2: Não podes fumar!
299 V1: Não sejas chata, é uma passa só.
300 V2: Não!
301 V1: Uma.
302 V2: Não!
303 V1: 'Tás triste.
304 V2: Não, porqu'é que havia de estar triste?
305 V1: Então 'tás distraída.
306 V1: Meu amor já podias ter fechado este jogo há que tempos... posso? Olha meu amor,
307 aqui.
308 V2: *Ah, pois é, não vi...Se calhar tens razão...estava distraída. Ou estou triste.Tu achas*
309 *qu'ele vai voltar?*
310 V2: Ouviste? É ele! Eu disse qu'ele ia voltar!
311 V2:Ai!
312 V2: *Ai!*
313 V8: Tenha calma, vai correr tudo bem.
314 V(S): *INEM.*
315 V8: Sim, boa tarde... Eu preciso d' uma ambulância, se faz favor. Rua Costa do Castelo,
316 número 16 e é o último andar...Sim... 'tá bem, 'tá bem... 'brigado.
317 V(G): Eu vou lá...
318 V(G1): Ele diz qu' é do pai.
319 V(G): Então dizes qu' é do teu pai, hã?
320 V8: Ya.
321 V(G): E ond' é qu' está o teu pai?
322 V8: Morreu.
323 V(G): Morreu?
324 V8: Sim... Quer o relógio ou não?

⁵⁰ trouxesse

Os gatos não têm vertigens

325 V(G): Quatrocentos.
326 V8: Não, eu preciso de quinhentos.
327 V(G): Quatrocentos.
328 V8: Quatrocentos e cinquenta? 'Tá-se bem.
329 V(E): Está melhor, Dona Rosa, está melhor. 11/6 Doutor.
330 V(D): 11/6... Então, Dona Rosa, com'é que se sente?
331 V2: Bem...
332 V(D): Teve sorte de ser logo assistida. Apesar do traumatismo a TAC não revela qualquer
333 tipo de lesão.
334 V3: Então, mãezinha?!... Com'é qu'ela está, Doutor?
335 V2: Não te preocupes, estou bem.
336 V3: Com'é queres qu'eu não me preocupe, mãe? Quem é que telefonou para o 112? Eu
337 nem percebi.
338 V2: Acho que foi o teu pai.
339 V3: Oh mãe!
340 V3: Ufa, estas escadas... não sei com' é qu'a mãe aguenta. Bem, mãezinha, agora ficas
341 aqui sentada, sossegada, a ver um bocadinho de televisão, a descansar, enquanto eu te
342 vou arranjar qualquer coisa p'ra comer. Sim?
343 V2: 'Tá bem, 'brigada.
344 V3: Mãezinha, diz-me lá o qu'é que tu tens comido? Porque tu não tens nada no
345 frigorífico, não tens ovos, não tens leite, não tens manteiga. Vou ter qu'ir fazer umas
346 compras, não é?
347 V2: Não sei onde está o teu pai!
348 V3: Eu acho que tu estás a precisar de descansar um bocadinho. Vamos lá?
349 V3: Vamos...
350 V3: Vamos lá, vais-te deitar, vais ficar sossegadinha, 'tá bem? Não vais sair daqui. E eu
351 vou ficar aqui contigo.
352 V2: Oh filha, mas eu estou bem... eu não preciso... eu se precisar d' alguma coisa... eu
353 telefono-te.
354 V3: Vou ficar aqui ao pé de ti. Daqui a pouco vou telefonar p'ra desmarcar uma reunião
355 que tinha ainda hoje. Quero ficar aqui.
356 V2: 'brigada...
357 V2: Mas eu não...
358 V3: Não há mais conversa, vá descansa... tenta dormir.
359 V(T): Quant'é que tens aí?
360 V8: 350.
361 V(T): Pontú... pontú...⁵¹
362 V8: É o dinheiro que tenho. Se tiver mais tempo, posso dar-te o resto depois.
363 V(T): Deix'a⁵² guita aí em cima da mesa.
364 V(T): Sabes porqu'é qu' eu vou aceitar, puto?
365 V(T): Porque tu tens tomates! Eu 'tou semp' à procura de gajos com tomates que queiram
366 trabalhar.

⁵¹ Pronto

⁵² Deixa a

Os gatos não têm vertigens

367 V8: Posso passear-lhe o cão, se quiser, levo 10 euros a hora.
368 V(T): O meu Yankee...tive de me livrar do cão quando a baby nasceu...São lixados, esses
369 cães. Bem os podes treinar e eles portam-se bem durante uns tempos, mas chega o dia
370 que perdem o olfato, deixam de reconhecer as pessoas e voltam à natureza deles, não há
371 nad'a⁵³ fazer. E sabes qual é a natureza deles, puto? É foder as pessoas, arrancar-lhes a
372 pele e comer-lhes a carne. Mas são são só os cães, há pessoas que são assim, nascem
373 assim e é impossível mudá-las. Como o teu pai por exemplo.
374 V8: Não, o meu pai não é assim
375 V(T): O teu pai é um falhado de merda que nasceu sem olfato. E tu em vez d' o andares a
376 safar, devias era ser esperto e fazer como eu, devias livrar-te desse cão e fazer-t' à vida,
377 puto.
378 V(T): Vai... baza.
379 V8: Foda-se.
380 V2: "...o meu pai é quando está mais bebido que parte p'rá porrada, e foi assim que a
381 noite passada, quando cheguei a casa mal abri a porta e depois de ele me ter chamado
382 cabrão, inútil e filho da puta, estava a referir-se à minha mãe, claro, de me ter dado um
383 soco e cuspidão, tentou dar-me um pontapé, o que só não conseguiu porque estava tão
384 bêbado que não se aguentou de pé, e eu aproveito para agradecer aos inventores dos
385 álcool porque foi isso que me safou de levar mais um arraial de porrada valente, há males
386 que vêm por bem, mas como ia dizendo foi nessa noite que tive o mais estranho sonho
387 que o meu cérebro alguma vez inventou até porque normalmente costumo sonhar é com
388 mamas."
389 V1: Este miúdo, o puto é giro, é. Agora já percebi p'qu' é qu' ele ainda não conversou
390 contigo, ele conversa melhor c' o papel.
391 V2: "Sonhei que estava a andar pela rua..."
392 V2: Deve ser a Luísa.
393 V3: Olá!
394 V2: 'lá.
395 V3: Então sentes-te melhor?
396 V2: Sim, fez-me bem.
397 V3: Ainda bem.
398 V3: Olha, vou cá ficar contigo esta noite.
399 V2: Não...
400 V3: Nem há discussão sobre isso sequer, mamã... Amanhã é sábado, eu não trabalho, o
401 Gui não tem escola... ficamos cá a fazer-te companhia. Agora vou-te fazer o jantar. Ficas
402 aqui sossegadinha, 'tá bem? Não sais daqui.
403 V2: Eu não quero ser cremada. Quero ir pr'uma⁵⁴ campã ond' as pessoas que gostem de
404 mim possam i' pô'⁵⁵ flores.
405 V9: Olha, olha...Então? Voltaste? Ó 'tás de saída? Calma, calma, não tenhas pressa.
406 Então, senta-te lá aí, se faz favor. Ouviste o qu' eu te disse? Senta-te! Onde é que tu
407 arranjaste o dinheiro?

⁵³ Nada a

⁵⁴ Para uma

⁵⁵ ir por

Os gatos não têm vertigens

408 V9: P'qu' é que não me deste o dinheiro a mim, hã? P'qu' é que foste dar o dinheiro
409 àquele filha da puta, hã? Eu não te disse p'a não te meteres na minha vida, hã? Tens
410 mais? Tens mais?

411 V9: Calma. Foda-se, dá-me 50 euros. O qu'é que tu andas a fazer, hã? O qu'é que
412 andas a fazer? Ond' é que arranjaste o dinheiro, caralho?

413 V8: O qu'é que isso interessa!? Sim! O qu'é que tens a ver com isso? Eu safei-te, porra!
414 Eu tava a tentar ajudar-te!

415 V(N): *'Vó, o jantar está pronto!*

416 V2: Vou já, meu amor.

417 V7: Pá sem problemas...ficas no meu quarto na boa, dormes é no chão que te fodes, mas
418 de resto a casa é tua.

419 V8: 'Tá-se bem, é só por hoje, eu amanhã bazo cedo, ya...tenho d'ir buscar aí umas
420 merdas.

421 V7: Já sabes... se a minha mãe chegar com um cliente nós temos de saltar. Ela dá um
422 toque a avisar. Mas também avia-os em meia hora, ou menos.

423 V3: Daniel, onde é que você está que não o estou a ver?

424 V2: O teu marido está ali.

425 V3: Onde? Ah! Aqui.

426 V3: Mãezinha, queria falar contigo.

427 V4: Tudo bem?

428 V3: Vamos falar, mãe?

429 V2: Falar de quê?

430 V3: Olá, pensei que já 'tivessem em casa, estão aqui. Então, já falou co'a sua mãe?

431 V3: 'inda não.

432 V2: Falar de quê?

433 V4: Do comprador.

434 V3: O comprador? Que comprador?

435 V4: O comprador da sua casa. E olhe que arranjar um nos dias de hoje com a crise que
436 está é quase um milagre. Tem que pensar nisso, Rosinha.

437 V3: Pensar em quê?

438 V4: Em vender o seu apartamento.

439 V4: Para ganhar um bom dinheiro e depois arranjar um sítio onde vá... Olhe, nós por
440 acaso descobrimos um extraordinário que tem umas pessoas maravilhosas que vão tomar
441 conta de si até aos últimos dias da sua vida. Eu confesso que não me importava nada. Eu
442 adorava!

443 V2: Então porqu'é que não vais tu p'ra lá? S' é assim tão bom. Não há limite de idade
444 para se entrar p'ra um lar. Experimenta. Pode sê⁵⁶ que te aceitem.

445 V4: Rosa, eu só estou aqui pr' ajudar⁵⁷.

446 V2: Porqu' é que vocês me trouxeram para aqui?

447 V3: Mãe, por favor.

⁵⁶ Ser

⁵⁷ Para ajudar

Os gatos não têm vertigens

448 V2: Eu não vou sair da minha casa. E se tudo correr bem, é lá qu'eu morro. E com sorte,
449 enquanto durmo, na cama onde dormi mais de quarenta anos com o Joaquim. E, com
450 muita sorte, amanhã, p'ra não ter que ouvir estas conversas parvas.
451 V3: Mãe, mãe! Vamos lá acalmar, 'tá bem?. Calma.
452 V4: Rosa. A Rosa não pode estar sozinha. Já viu se lh' acontece alguma coisa, com' é
453 quié?
454 V3: Então, posso ir p'ra vossa casa, assim não fico sozinha.
455 V4: A Rosinha sabe perfeitamente que nós não temos condições para tê-la lá em casa,
456 não sabe?
457 V3: Pois, pois. Balelas. Balelas, balelas, balelas, balelas... Cinco vezes q'eu disse a
458 palavra e agora vou-m'embora, vou p'ra casa.
459 V3: Mãe!
460 V4: A sua mãe 'tá completamente maluca!
461 V8: Foda-se...
462 V8: Ond' é que 'tá o meu caderno?
463 V2: Ond' é que está o meu marido? E o relógio? Ond' é que está o relógio?
464 V8: Ok,ok, uma coisa de cada vez.
465 V2: Tu puseste o Joaquim no frigorífico?
466 V8: Tiveste muita sorte em não ir parar ao lixo. E olha...'inda bem que deixaste a porta
467 aberta, senão eu queria ver quem é que tinha chamado a ambulância, n'é⁵⁸? Oh, já me
468 podes dar o caderno, ou não?
469 V2: Calma, uma coisa de cada vez. O relógio?
470 V8: Já o vendi. Precisava de dinheiro.
471 V2: Vendeste... tu vendeste o relógio? Quanto é que te deram?
472 V8: Quinhentos...
473 V2: Quinhentos?
474 V8: Sim, não chegou.
475 V2: Anda comigo.
476 V2: Anda cá.
477 V2: Aqui tens os quinhentos euros. E vai buscar o relógio. E a próxima vez que precisares
478 de dinheiro, nesta gaveta estão as notas. Na mesa de cabeceira estão joias. Podes
479 buscar o que quiseses. Mas não tocas nas coisas do Joaquim. Toma.
480 V8: Na...Espera aí...Estás-me a dizer essas merdas assim. 'Tás maluca, ó quê?
481 V2: Acho que não.
482 V8: Sim, porqu' eu já t'ouvi a falar sozinha.
483 V2: Então talvez esteja.
484 V8: Ouve lá, tudo bem, vamos fazer assim: eu vou buscar a cena, trago-a, tu dás-me o
485 caderno e eu bazo, ok? É simples.'Tá-se bem?
486 V2: Toma. E agora espera aí quieu⁵⁹ venho já.
487 V8: Mas ond' é que vais?
488 V2: Espera aí!

⁵⁸ Não é

⁵⁹ Que eu

Os gatos não têm vertigens

489 V2: Toma lá.
490 V8: Não meu. Não. 'Tás a ser maluca outra vez. Se me deres o caderno, eu bazo. E
491 nunca mais vês o guito nem o relógio, não entendes, foda-se?
492 V2: Não bazas, não! Voltas pr aquí⁶⁰. Sabes porquê? Porque tens uma vista fantástica
493 sobre Lisboa!
494 V2: Fiz mal?
495 V1: Eu não te disse que o miúdo era fixe? Portou-se bem.
496 V2: Olha...mais... Nós temos que fazer uma fotocópia disto. Vai-se perder tudo. Eu acho
497 que vou ter tempo.
498 V2: Até já.
499 V1: Rosa! Então e isto?
500 V2: Ó Joaquim...
501 V1: Não, meu amor! Não meu amor, por favor. Ouve lá, tu achas q'eu quero ficar p'ró⁶¹
502 resto da eternidade preso numa porcaria d'um tupperware?
503 V2: Não, hoje...
504 V1: Prometes-me?
505 V2: Prometo.
506 V1: Hoje?
507 V2: Hoje.
508 V(U): Olá. Posso ajudar?
509 V2: É uma cópia de cada. Encadernados.
510 V(U): Tudo bem. E quer as argolas de plástico, de metal?
511 V2: As capas de plástico e as argolas de metal.
512 V(U): Tudo bem.
513 V2: Desculpa, atrasei-me um bocadinho, tive qu'ir às compras.
514 V8: 'Tá-se bem, toma lá. Dá-me a mochila agora.
515 V2: Não espera, espera, já te dou, eu tenho coisas aqui dentro, precisei dela pr'ás
516 compras. Anda, sobe.
517 V2: Aqui tens.
518 V8: 'Tá-se bem... 'tamos quites. tchau.
519 V2: Espera, eu... Eu preciso que vás comigo a um sítio.
520 V8: O quê?
521 V2: Preciso que tu me faças uma coisa. Não custa nada... é um instante, não custa
522 nada...
523 V8: Ouve lá, eu vim aqui dar-t' as tuas cenas...E tu deste-me as minhas...Era essa a
524 combinação.
525 V2: Vamos?
526 V8: Mas porquê que achas que vou seja onde for, não me dizes?
527 V2: Preciso que me ajudes a fazer uma coisa. Anda.
528 V8: Pá, mas em que mundo é que tu vives, hã? Achas que as coisas acontecem assim só
529 porque pedes com jeitinho?

⁶⁰ Para aqui

⁶¹ Para o

Os gatos não têm vertigens

530 V2: Anda.
531 V8: Mas o qu' é que tu queres, afinal?
532 V2: Espera.
533 V8: Fo... Foda-se, meu, tu 'tás a gozar?
534 V2: Parece quié proibido atirar cinzas ao rio. E tu tens que m'ajudar a distrair as pessoas.
535 V8: És memo maluca, pá. Tu ...
536 V8: Tem lume?
537 V(K): Isso queria eu pá, *mas não me deixam fumar.*
538 V8: *Então, Benfica 'tá a ganhar ou não?*
539 V(K): *Benfica ñã joga hoje.*
540 V8: *Ah não? Então quem é que 'tá a jogar?*
541 V(K): *Quem 'tá a jogar? Ninguém tá a jogar, pá!* Isto é Rádio Amália, percebes? Não
542 venhas tarde, diz-me tu com carinho... Carlos Ramos. Sabes quem é?
543 V8: Carlos? Não, não sei... não sei.
544 V(K): É pá isto é vintage!
545 V8: Vintage? O qu' é qu' é isso?
546 V(K): É pá, isto é especial, é único, percebes? *Pois é!*
547 V8: *Ya, fixe.*
548 V(Ç): Ei! Ó mi'a senhora, o que 'tá fazer? Não se pode fumar aqui.
549 V2: Não se pode? Desde quando?
550 V(ç): Sei lá. Desde dois mil e tal ó isso.
551 V2: Dois...Dois mil e tal? Mas estamos em mil novecentos e oitenta e quatro.
552 V(ç): Em Mil novecentos e oi... Não, mi'a senhora... dois mil e treze.
553 V2: Dois mil... Isso é lá no futuro.
554 V(ç): É lá no futuro?!
555 V2: Si, eu tenho a certeza que estamos em mil novecentos e oitenta e quatro. Pela saúde
556 do General Eanes. Então nós já nos livrámos dos fascistas há dez anos e o senhor ainda
557 me vem dizer o qu' é que eu não posso fazer? Não me vai pedir a licença do isqueiro, pois
558 não? Pode-me provar que estamos em dois mil e... Dois mil e quantos é que ele disse?
559 V8: Dois mil e treuze⁶².
560 V2: Em 2013 já eu vou estar morta.
561 V(ç): (Mi'a senhora), com' é que eu lhe vou provar isso?!
562 V2: Tão, procure um jornal uma coisa que o valha
563 V(ç): Um jornal? Ok.
564 V(ç): Ó pá, tu às vezes tens aí⁶³ o Correio da Manhã, não? 'tão dá-me dois segundos.
565 V2: O Joaquim, quando começaram co esta mania de não deixarem as pessoas fumar,
566 fazia sempre isto. É a única vantagem de sermos velhos, passamos por loucos,
567 facilmente. Casámos na prisão...
568 V8: Espera aí... Na prisão?
569 V2: Sim, outros tempos. Éramos presos por querer falar à vontade, por, por nos batermos
570 contra a ditadura.

⁶² Treze

⁶³ Por acaso não tens aí

Os gatos não têm vertigens

571 V8: 'Tão mas o qu' é que fizeram? Andaram à porrada? ó partiram as merdas? As
572 pessoas não eram presas só por abrirem a boca, pois não?

573 V2 : Aqueles que querem controlar os outros, a primeira coisa que fazem é fazê-los calar,
574 não querem que ninguém os critique. Eles tinham a PIDE, a censura...o Salazar, sabes
575 quem era? E o Joaquim não era homem que fizessem calar. Nem ele nem eu...Por isso
576 casámos na prisão. Lembro-me bem. Quando ele me pôs a aliança no dedo era como se
577 estivéssemos a fazer amor. Eu sei...estas coisas são foleiras, não é?

578 V8: Não, não.

579 V2: Mas quando estávamos a pôr a aliança um no outro, não podíamos deixar que
580 aqueles cabrões percebessem o que estávamos a sentir. Depois foi a minha vez de lhe
581 pôr a aliança. Jur'te, jur'te, naquele momento eu senti que o meu coração aumentava de
582 volume, era como se o meu peito fosse explodir. Agora roubaram-m'aliança, roubaram-
583 m'aliança dele. Perdi-a. Fui estúpida.

584 V8: Quanto tempo é qu' ele ficou preso?

585 V2: Dois anos. Eu, seis meses.

586 V8: O quê? Também 'tiveste de cana? Mas eles prendiam as mulheres e tudo?

587 V2: Mulheres, homens, velhos, jovens...

588 V2: A Luísa já tinha nascido, eu estava outra vez grávida, tive que deixar a minha filha
589 entregue ós⁶⁴ meus pais. Ainda hoje acho qu'ela sente que nós a abandonámos... Foi
590 complicado. Depois puseram-me de estátua, horas e horas de pé sem poder dormir.
591 Depois deram-me tanta pancada qu'eu fiz um aborto espontâneo.

592 V(ç): Dois mil e treze.

593 V2: Ah.

594 V(ç): Ah, pois é, não se pode fumar, minha senhora.

595 V(ç): 'brigadinho.

596 V8: Tu és memo maluca!

597 V2: Também tu?!

598 V8: Também eu o quê?

599 V2: A minha filha está semp' a dizer qu'eu sou maluca, agora tu?

600 V8: E louca, posso chamar-te?

601 V2: Podes.

602 V8: Então vou dizer-te uma coisa tu és louca, mulher.

603 V2: Já não sou mulher. Sou uma velha.

604 V8: Não, não, não és. Sabes o qu' é que tu és? És vintage.

605 V8: Rosa?

606 V(à): Bom dia!

607 V2: Bom dia. Posso ficar aqui?

608 V(à): Onde quiser, esteja à vontade.

609 V2: Dizem qu'este é um ótimo sítio para trabalhar.

610 V(à): Dizem que sim. Quer alguma coisa?

611 V2: É muito cedo para pedir um copo de vinho?

612 V(à): Acho qu' é uma ótima ideia.

613 V6: Ei, que cena...De quem é esta casa?

⁶⁴ AOS

Os gatos não têm vertigens

614 V8: Duma amiga.
615 V6: Uma amiga?
616 V8: Mas não digas a ninguém onde é que 'tou a ficar, 'tás a ouvir?
617 V6: Tá bem, mas quem é a puta? Há razão para ter ciúmes ó quê?
618 V8: Não seja parva, pá.
619 V6: Ná, 'tás a gozar? Esta velha? Esta velha, a sério? Jó, não admira qu' a casa cheir' a
620 mofo.
621 V8: Vá, vá, para lá, não digas isso...
622 V6: Ai, Cabrão, tu vais dar a boca à velha, não é? Por isso é que não queres que ninguém
623 saiba.
624 V8: Achas que sim?
625 V6: 'Tá bem... olha, saca mas é daí duma garrafinha, e vamos avacalhar esta merda toda.
626 Podemos foder aí. Podemos partir esta merda toda, que tal? 'Tás a olhar pa mim com
627 essa cara porquê? Não era isto que tu querias? Então vais ter de esperar um bocadinho
628 que eu venho-me muito menos rápido se 'tiver mocada. Mas entretanto podes arranjar
629 uma bebida, hum?
630 V8: Sai, porra...
631 V6: Foda-se, 'tás a gozar. Abre a porta, cabrão, 'tás a gozar comigo? Tu achas que vales
632 alguma coisa? Não vales a ponta dum corno. Jó! O James⁶⁵ fode melhor que tu! Até o
633 Fintas!
634 V5: Olha o desaparecido em combate! Então, puto?
635 V5: Olha lá meu, a Tita ligou-me a dizer que tu agora andas a comer uma cota, chaval.
636 V8: Dá-me o anel.
637 V7: Vá, vá, não vão começar com merdas.
638 V5: Ya meu, 'tão 'tás a gozar ou quê puto? Olha tou ai c'uma ideia pa umas cenas, 'bora
639 aí?
640 V8: Dá-me o anel!
641 V5: O quê?
642 V8: Aliança que roubámos à velha. Dá-me.
643 V7: O qu' é que estás a fazer, meu?
644 V5: Puto, eu acho qu' é melhor largares-me e bazares, meu.
645 V8: Dá-me essa merda!
646 V7: Dá-lhe lá o anel, meu!!
647 V5: Ok.
648 V7: Meu! Jó! 'Tás bem?
649 V5: Deixa ó gajo no chão, caralho!
650 V7: Mas ele não fez nada meu.
651 V5: Calou, calou... segue...
652 V7: Foda-se, meu! Para, meu!
653 V8: Dá-m' aliança, palhaço!
654 V5: Sai de cima de mim, caralho!
655 V7: Parem com isso!
656 V8: Pensas qu' eu sou uma merda, foda-se?

⁶⁵ Djeimes

Os gatos não têm vertigens

657 V7: Para meu, vá lá, para!
658 V8: Sai! Eu não sou uma merda, estás óvir? Estás óvir!?
659 V7: Dá-lhe isso, James!
660 V2: Ai qu' é... Filho, o qu' é que foi qu' aconteceu? Então, então? O qu' é que foi?
661 V8: Desculpa.
662 (A dona Rosa diz oh meu filh'...entra lá)
663 V2: Ó Jó, p'ra te tratar, tenho que te tocar. Vá, deixa lá...
664 V2: Pronto... pronto... isto já 'tá bom, vai ficar bem, vá... Eu acho qu' amanhã devíamos ir
665 ao hospital.
666 V8: Não,não. Eu vou-me embora.
667 V2: Vais-te embora? Mas porqu' é que te hás de ir embora?
668 V8: Tens que te livrar de mim antes qu' eu te faça mal, Rosa.
669 V2: Mas quem é que te disse...qu' eu me quero livrar de ti?
670 V2: Tu tens que pensar assim. Eu ajudei que a assaltassem, eu fiquei-lhe co' as chaves,
671 mas, se não fosse isso, não tinhas vindo pr' ó meu terraço, não estavas aqui p'ra chamar
672 a ambulância e não estávamos agora aqui os dois. Isso é a vida, há coisas boas e coisas
673 más. Tu viveste coisas más, coisas feias, na tua vida, coisas que tu viste e não querias ter
674 visto, mas contra isso não há nada a fazer, percebes? Agora o importante é daqui pr'á
675 frente. O qu' é que tu vais fazer da tua vida?
676 V8: Não sei...
677 V2: Olha, isto é que já não tem safa. Vai tomar um banho, e eu vou preparar o jantar, está
678 bem?
679 V8: Tens saudades dele, não tens?
680 V2: De quem? Do Joaquim? Tenho. Muitas. Sabes qu'eu acho qu' ele iria gostar muito de
681 te conhecer.
682 V8: Na, não me parece. Quer dizer, s' até a minha própria mãe se fartou de mim quando
683 conheceu o'tro gajo e teve o'tra família... Ela nem 'tá interessada em me conhecer
684 sequer... quanto mais o Joaquim.
685 V2: E o teu pai?
686 V8: Ah Esse? A única boa recordação que tenho dele é de me levar às cavalitas, a subir
687 uma rua perto da nossa casa. Ainda a minha mãe 'tava connosco, vê lá. Ah! Sim, também
688 me lembro de me levar a ver o Benfica, tinha p'ái uns sete anos. Depois disso... Sabes,
689 é... é engraçado, quando eu vi o símbolo do Benfica no teu porta-chaves...
690 V2: Sim...
691 V8: (Pensei) naquele momento...parecia qu' eras a única pessoa com quem tinha alguma
692 coisa em comum.
693 V2: Queres?
694 V8: Não, apetece-me cerveja, pode ser?
695 V2: Pode.
696 V8: 'brigado.
697 V2: Serve-te.
698 V8: Hum, já sei: Herói.
699 V2: hã?
700 V8: É o qu' eu quero ser na vida. Não me tinhas perguntado à bocado?

Os gatos não têm vertigens

701 V2: Sim.
702 V8: Ser um herói e safar-me sempre, como nos filmes e nos livros.
703 V8: quié? Achas qu'eu não consigo ser um herói?
704 V2: Há um livro quio J'aquim traduziu e que dizia quiera⁶⁶ o livro que ele mais gostava,
705 que é a história de um puto que tem uma infância difícil e que nunca se deixa abater. E
706 sabes com'é que começava o livro?
707 V8: Não.
708 V2: "Será qu' eu irei ser o herói da minha vida ou esse lugar vai ser ocupado por outra
709 pessoa?"
710 V8: E o qu'é que aconteceu, ele, ele fez o quê?
711 V2: Tornou-se 'scritor!
712 V2: Está pronto.
713 V2: Eu tenho uma coisa p'ra te contar.
714 V8: Então?
715 V2: Sabes quieu li o que tu escreves? Li os teus cadernos. Não te chateias?
716 V8: Não, isso não serve pa nada, nem sei porqu'é que tenho essa mania.
717 V2: Não digas isso. Olha o Joaquim fartava-se d' escrever na prisão. Ele dizia que
718 escrever era o melhor remédio contra a solidão e o desespero. E também dizia que um
719 livro podia mudar uma vida. À tua!
720 V8: Não vais atender?
721 V2: Não, deixa estar...
722 V8: Sabes? Nunca ninguém tinha lido as minhas cenas.
723 V2: Não?
724 V8: Fico muito contente que tenhas sido tu.
725 V2: Obrigada.
726 V(§): Uma manifestação foi convocada através das redes sociais...
727 V2: Eu pr'á próxima também vou!
728 V8: E eu vou contigo.
729 V2: O quié?
730 V8: Vá... Agora é a tua vez.
731 V8: Olha, 'tão mas não tens nada! P'ra qu'é que tens o penso se não tens nada?
732 V2: Penso... logo existo.
733 V8: Onde é que ponho...?
734 V2: Põe lá dentro.
735 V3: Mãe? Mãe? Ó mãe o qu'é que se passa contigo? Há quanto tempo é qu' eu te estou a
736 tentar ligar?
737 V4: O qu'é isto?
738 V2: É um amigo.
739 V3: Um amigo?
740 V2: Sim, na verdade, ele vive cá em casa. Somos "room mates", como agora se diz.
741 V3: quê?!
742 V4: Desculpe lá, Rosinha, vamos lá voltar ao princípio pa ver se eu percebo. D'ond' é
743 qu'este puto saiu?

⁶⁶ Que era

Os gatos não têm vertigens

744 V3: Desculpem, isto é tudo muito estranho. O quê que se passa aqui? Desculpe, se
745 calhar se se for embora...

746 V2: Para!

747 V3: Não, ó mãe, explica-me o quê que faz aqui esta criatura?

748 V4: Eu acho qu' é melhor nós vermos se falta alguma coisa cá em casa.

749 V8: 'Tás-t' a passar ó quê?

750 V4: O quê que foi, pá? 'Tás a olhar p'raonde, hã? Queres qu'eu chame a polícia é isso?

751 V8: Ya, chama.

752 V4: Olha lá o quê que 'tás a fazer? 'Tás-t' aproveitar ali da velhinha que nem sequer sabe
753 em que planeta é que vive, é isso?

754 V2: Para! Jó, senta-te! Estás na minha casa, não tens qu'ir a lado nenhum. Sim, porque
755 na verdade esta continua a ser a minha casa, esta continua a ser a minha vida. E estas
756 são as minhas decisões. E se vocês quiserem sentar-se e jantar, tudo bem. Senão,
757 podem bazar.

758 V4: Bazar?...Rosinha, desculpe lá mas, a senhora 'tá completamente doida.

759 V3: Olha mãe, eu continuo a ser tua filha. E a preocupar-me muito contigo e não estou a
760 perceber o quê que...

761 V2: Não, Luísa, não Luísa, eu p'ra ti sou como se fosse um emprego que tu detestas.

762 V3: Bem, eu vou-me embora, eu não aguento isto.

763 V4: Rosa, acredite no que quiser... mas este tipo vai roubá-la! Este gajo vai roubá-la.

764 V8: E eu a pensar qu' a minha família era fodida, fogo.

765 V8: Podem bazar!

766 V8: Quem é?

767 V9: Sou eu, Jó. É o teu pai.

768 V8: Foda-se...

769 V9: Abre a porta, anda lá. Só quero saber como é qu'estás, se precisas de alguma coisa.
770 Abre esta merda, caralho! Posso entrar?

771 V8: O quê que 'tás aqui a fazer, meu?

772 V9: Sim senhora, belas instalações...

773 V8: Ouve, queres falar, é? 'Bora lá a baixo beber uma jola, eu pago.

774 V9: Qu'é isto pá? Sabes o quê que me chateia?

775 V8: Sei lá o quê que te chateia.

776 V9: É que tu andas p'raí armado em santinho à espera que eu me sinta mal p'que faço
777 isto e aquilo e aqui 'tás tu, a chular uma velha, à espera para lhe dar a boca.

778 V8: Nada disso oh, ela é minha amiga...

779 V9: Deixa-te de tretas, eu já sei de tudo. A Tita contou-me.

780 V8: A Tita?

781 V9: Ah, pois é... já devias saber, já tens idade p'ra isso. As gajas são todas iguais.

782 V8: oh, oh, oh, 'Tá lá quieto, sai lá daí, pá! Não toques nisso.

783 V9: Quando se chateiam com gajo, são umas putas vingativas, com'à tua mãe. 'tão, pá!

784 V9: Eh lá.

785 V8: Põe essa merda onde tava.

786 V9: Larga-me, caralho!

Os gatos não têm vertigens

787 V8: Mete essa merda onde 'tava... Mete essa merda onde 'tava, caralho! Foda-se, Mete
788 essa merda onde 'tava e eu dou-t' o dinheiro e as joias, foda-se.
789 V(à): Aqui está, Dona Rosa. E com' é que está a correr?
790 V2: Bem, eu acho que acabo hoje.
791 V(à): Que pena!
792 V2: Jó? Jó?... Jó?
793 V(*): Agora não posso atender,deixa (xxx) mensagem. Mas se tiveres boas notícias liga
794 mais tarde. Tchau, Fica bem.
795 V3: O qu'é qu'eu te disse? O qu'é qu' ele levou?
796 V2: Não int'ressa.
797 V3: Não int'ressa? Tu metes um delinquente dentro da tua casa, que te rouba, que se
798 aproveita de ti e tu dizes que não int'ressa? O qu' é que não int'ressa?
799 V2: Ele vai voltar, eu tenho a certeza, que não foi ele.
800 V3: Então porqu'é que fugiu, diz-me lá!
801 V2: P'raonde é qu' o teu marido está a telefonar?
802 V4: Pr'á polícia, p'ra quem é que havia de ser!
803 V2: Não vai ligar coisa nenhuma.
804 V4: Ai isso é que telefono, Rôsinha! A Rosa pode estar nas tintas p'ra tudo aquilo que lhe
805 possa acontecer, mas eu , eu preocupo-me consigo.
806 V2: Eu já lhe disse que a casa é a minha!
807 V4: Sim, sim, eu espero.
808 V2: Deem-me uma semana. Se ao fim duma semana ele não aparecer, vocês podem me
809 mandar pr'ó lar que vocês entenderem. E agora vão-se embora, por favor.
810 V4: Vamos embora!
811 V3: Está bem, mas esta noite fico cá contigo.
812 V2: Não!
813 V7: Porqu'é que não atendes?
814 V7: Porqu'é que não atendes e dizes a verdade, pá!?
815 V8: Não meu. Nunc' ia acreditar! Ainda por cima tinha que 'tar a dizer que foi o velho,
816 percebes?
817 V7: É pá! O teu velho que se foda, meu! Diz a verdade!
818 V7: Não vais mesmo atender isso, meu? Pelo menos desliga, pá!
819 V8: epá, eu não quero qu'ela pense que lhe desliguei o telemóvel na cara.
820 V8: Com'é que tá esse cabrão?
821 V7: Quem, o James? 'Tá todo fodido,pá? com'é que achas qu' ele está? 'Tão e tu? Como
822 é qu'estás, meu?
823 V8: 'Tou todo fodido com'é que achas qu'eu 'tou?
824 V(Q): Então, explique-me lá...quem é este Jó?
825 V2: Se ler, vai descobrir. E, quando descobrir, vai querer publicá-lo. É (muito)
826 interessante. O Joaquim leu e gostou imenso.
827 V(Q): O Joaquim leu?!
828 V2: Leu, leu e gostou imenso.
829 V(Q): Fantástico.
830 V2: Olhe, o contacto dele está aqui... mas ele não sabe que eu lhe trouxe isto.

Os gatos não têm vertigens

831 V(Q): Misterioso, misterioso. E a Rosa com'é que está?
832 V2: 'To bem.
833 V(Q): 'Tá bem?
834 V2: 'To..
835 V(Q): 'To achá-la triste.
836 V2: Não, 'to bem.
837 V(Q): Bom... vou ler e depois digo alguma coisa. 'Tá bem?
838 V2: Muito obrigada.
839 V(Q): Nada. Ai Rosa, nem imagina a falta que o Joaquim nos faz por aqui.
840 V2: E a mim?
841 V(Q): Calculo... calculo.
842 V2: 'deus.
843 V9: Gracias. O qu'é que 'tás aqui a fazer...?
844 V8: Vim fazer-te companhia, pá. Não posso?
845 V9: Já devias saber que se queres falar com um bêbado devias tentar apanhá-lo de
846 manhã.
847 V8: 'tão, com' é que fazes isso? É golo de cerveja e depois golo de bagaço, é? Ó dás este
848 de penalty?
849 V8: Foda-se. Muita bom... Ó Bastos, mais um bagacinho. Queres outro?
850 V9: Vais parar com essa merda.
851 V8: Afinal são dois.
852 V8: Então, quant' é que ganhámos, co'as joias da velha, hã?
853 V9: 'Tás caladinho, percebes? Caladinho.
854 V(à₁): Está tudo bem?
855 V8: Tudo ótimo.
856 V9: Acho qu'é melhor ires para casa.
857 V8: Pa quê? Isto é muito melhor, hã? Foda-se, isto é fantástico, meu. Olha, sabes o qu'é
858 qu'eu tive a pensar? Que agora nos vamos dar muito melhor. Tu 'tás-te a cagar pa mim, a
859 mãe 'tá-se a cagar pa nós e eu agora tou-m'a cagar pa tudo. Por isso vamos ser a família
860 dos cagões, hã? A família dos cagões.
861 V(à₁): Acabou-s' o bagaço. Ó Alberto, foda-se, faz alguma coisa.
862 V8: Atão, já te vais embora? Fodes-m'a vida. Fazes com qu'eu perca a única pessoa que
863 me tratou bem e agora deixas-me sozinho?!

864 V(W): Jó? Segura aí. É um amigo do meu filho. Ajuda-m' a levá-lo p'ra casa.
865 V(H): É melhor eu ir-me embora.
866 V(W): Vá lá, não tenhas medo. O puto 'tá com uma granda pedrada. Vai dormir até
867 amanhã. Anda... anda!
868 V(V): Quem é?
869 V7: Desculpe, eu encontrei uma carteira no chão, e tinha lá dentro estes chaves e este
870 envelope com esta morada, o nome é Rosa Correia. Eu qu'ria entregar...
871 V(V): Oh Essa senhora já cá não vive. Ela foi p'ra um lar.
872 V7: P'ra um lar?!

873 V(V): Sim, olhe mas se quiser cá deixar as coisas o marido da filha costuma cá vir, posso-
874 lhe entregar.

Os gatos não têm vertigens

875 V7: Ah,Não, isso não, obrigado. Eu prefiro dar-lhe... quem sabe 'inda recebo uma gorja.
876 Mas já agora p'ra que lar é que foi?
877 V(V): Eu não sei de cor, mas eu vou lá dentro ver, 'tá bem?
878 V7: 'brigado.
879 V(E₁): Dona Rosa, tem uma visita. É o seu neto.
880 V2: O Gui?!
881 V(E₁): Não, deve ser outro. Disse que se chama Jó.
882 V2: Jó?
883 V7: Dê-me um abraço. Eu sou amigo do Jó. Disse qu' era o seu neto p'ra me deixarem
884 entrar.
885 V2: Pois, mas diz ao teu amigo que eu já não tenho mais nada p'ra ele roubar.
886 V7: Foi o pai dele que lh' assaltou a casa!
887 V2: E porqu' é qu'eu hei de acreditar nisso?
888 V7: A D. Rosa tem um neto, o Gui, foi casada com o Sr. Joaquim, e tem uma filha
889 chamada Luísa, gosta de fumar em lugares proibidos e é vintage, o que significa quié
890 especial, a senhora mais especial de Lisboa. Sabe como é qu'eu sei isto? O Jó contou-
891 me. Ele não para de falar de ti, pá, já nem o consigo ouvir. Dá p'á gente se sentar um
892 bocadinho?
893 V8: 'tão, meu, ond'é que andaste?
894 V7: Por aí.
895 V8: 'Tá-se bem.
896 V8: Rosa.
897 V2: Não me convidas p'ra entrar?
898 V8: Ond'é qu'ele 'tá?
899 V2: Ficou lá em baixo a vigiar a porta... não fosse a mãe entrar com um cliente. Disse qu'
900 ia aproveitar pra fumar um charro. Vamos? Vamos, vá!
901 V8: Não sei porqu'é que continuas a insistir.
902 V2: A insistir?
903 V8: sim, Porqu'é que não cagas também pa mim... Porqu'é que me trataas bem? Porquê
904 eu?
905 V2: Sabes porquê? Porque entre todos os telhados que existem em Lisboa e no mundo,
906 foi o meu que tu escolheste. Só tens esta roupa? Vais andar sempre com isto?
907 V2: Não olhes p'ra mim assim qu' eu desato aqui a chorar. Vamos! Anda lá.
908 V2: Jó, faz-m'um favor, vai l'ábaixo comprar-me tabaco, está bem?
909 V8: Sim.
910 V3: O Daniel está aí a chegar, mãe. Precisamos de falar.
911 V2: Não. Vamos fazer uma coisa: não vamos falar. Vamos ler!
912 V3: Vamos ler? Vamos ler p'ra quê, mãe?
913 V2: Sabes, é como dizia o teu pai: as respostas estão todas por escrito. Percebes?
914 V4: O qu'é qu'eu te disse, caralho? Eu não disse para desapareceres, hã? O qu'é que tu
915 estás aqui a fazer?
916 V8: Larga-me.

Os gatos não têm vertigens

917 V4: O qu' é qu' eu disse? Pensas qu' andas a viver à custa da velha? É isso, é? Achas que
918 toda a gente pode ter uma vida no bem bom, é isso? Mas eu vou dizer-te que não! E
919 sabes porquê? O caviar não chega para todos!
920 V8: Larga-me, oh! Cabrão.
921 V4: Desaparece, pá!
922 V4: Olha, vou dizer-te uma coisa. Eu sei muito bem o qu' é que tu andas a fazer, hã? Se
923 achas que andas a viver à custa da velha, meu chulo de merda, mas não, hã ...
924 V8: Sabes uma coisa, oh?
925 V4: Diz lá.
926 V8: Acho que recuperei o olfato. Tens um cheiro muita esquisito, meu.
927 V4: Channel p'ra homem, puto.
928 V8: Nã, nã, acho qu' é arsénico.
929 V4: Sai de cima do meu carro.
930 V2: Luísa! O teu marido acaba de chegar.
931 V4: Sai daí.
932 V8: Sabias que toda a vida que conhecemos na Terra, desde uma (puta) às baleias, do
933 Homem às orquídeas, têm uma base química composta por seis elementos?
934 V4: *O qu' é que tu estás pr' aí a dizer, hã?*
935 V8: *Sabes quais são, hã?*
936 V4: *Sai de cima do meu carro!*
937 V8: *Queres qu' eu te diga, é?*
938 V3: meu Deus! Mas o qu' é aquilo?
939 V8: Carbono, oxigénio, hidrogénio, azoto, enxofre e fósforo.
940 V4: Epá eu vou-te foder a tromba toda, meu.
941 V8: Mas tu devias ser investigado p'la Nasa ou uma merda assim. Porque s' eles
942 olhassem bem para ti, iam perceber a hipótese d' existirem pessoas que cheiram
943 a'rsénico⁶⁷.
944 V4: Caralho... eu vou-te mandar prender, 'tás óvir?!
945 V8: Sabes que o arsênico é um composto altamente tóxico.
946 V4: Eu vou chamar a polícia, tu vais ver cabrão!
947 V8: 'tou-me a cagar p' o que vais fazer. Quero 'tar com a Rosa, ela é minha amiga. E não
948 há nada que um filho da puta tóxico como tu possa fazer.
949 V4: Achas?
950 V3: Parem com isso, já! Já chega! Eu vou l'ábaixo!
951 V4: É isso que tu gostas, hã? É isso que tu gostas? É andar a foder a vida aos outros?
952 Então eu mostro-te como é quié! Vê lá se gostas!
953 V8: Cabrão da merda! Larga isso, ó cabrão!
954 V4: Queres andar a foder a vida dos outros, é isso?...Vê lá se gostas, hã?
955 V8: Cabrão da merda! Larga iss'ó. Larga-m'iss' ó cabrão
956 V4: .Queres é andar a foder a vida dos outros, não é? É isso, vê lá se gostas.
957 V8: Cabrão!
958 V4: Cabrão, o quê? Queres mais? É isto, hã? Toma... é isso que tu queres?
959 V8: Palhaço!

⁶⁷ A arsenico

Os gatos não têm vertigens

960 V3: Daniel, para! Parem imediatamente.
961 V8: Filha da puta!
962 V4: Ouve lá... 'tás doida com'á tua mãe? 'tás doida, é?
963 V3: Mas qu' é isto?
964 V4: Ouve lá, se há velhos que morrem todos os dias, p'qu' é que a tua mãe não
965 desaparece de uma vez por todas, hã? Porque é qu' ela não morre como o cabrão do teu
966 pai?
967 V3: Qu' é que tu disseste? Repete lá o qu' é que disseste. Desaparece. Sai-me da frente já!
968 V8: Cabrão da merda...
969 V8: Cabrão da merda. Foda-se, meu...foda-se. Eu tinha a minha vida toda aqui, oh. O
970 qu' é qu' eu faço agora?Foda-se.
971 V3: Começas de novo, Jó. Começas de novo.
972 V(*): *Está na hora, está na hora d' o Governo ir embora!*
973 V3: Mãe, tu já não tens idade pr' andar metida nestas confusões!
974 V2: Há limites d' idade p'ra protestar?
975 V3: Qualquer dia vais presa!
976 V2: Não era a primeira vez!
977 V3: O qu' é que tu achas que resolves com isto? Diz-me lá.
978 V2: Resolve-se. Ficar em casa é que não resolve nada. Isto 'tá cada vez pior, já ninguém
979 aguenta. E olha que quem tem razão é a mãe do Fintas. Sabes o qu' é qu' ela diz? Diz que
980 o problema d' hoje é que há cada vez mais putas e cada vez menos clientes.
981 V(Q): Bom... Vai ser preciso algum trabalho, há algumas coisa que vamos querer falar
982 consigo, mas a opinião geral aqui na editora é que há aqui um potencial fantástico e
983 portanto vamos editar o livro... 'Tá bem? Aliás, o melhor é você falar com a Sara, porque
984 ela é que tem o pelouro dos jovens autores aqui na editora. E foi ela, aliás, que deu o
985 parecer mais entusiástico sobre o livro e já que vão ter que trabalhar juntos, o melhor é
986 apresentá-los, não é? Sara, olha podes vir aqui ao meu gabinete? Tenho aqui o Jó em
987 pessoa mesmo à minha frente. Sim, o Jó, esse o Jó. Não há muitos, não é?vá, 'té já.
988 V8: Acha mal o nome?
989 V(Q): Jó?
990 V8: Sim.
991 V(Q): Não, acho curioso, acho ótimo, aliás, dá um belo título... o novo livro de Jó.
992 V8: Sim.
993 V(Q): Parece que foi a Rosa...
994 V8: A Rosa.
995 V(Q): ...que teve a ideia.
996 V8: Exatamente, foi.
997 V(Q): Olha, a Sara. Sara, é o Jó. Acho que era bom conversarem um bocadinho, 'tá bem?
998 Vai, vai.
999 V12: Olá, muito prazer em conhecê-lo pessoalmente.
1000 V8: Prazer.
1001 V12: Vamos?
1002 V8: 'Té já.
1003 V(Q): 'Té já.

Os gatos não têm vertigens

1004 V12: Eu, eu sei que sou nova aqui, mas a sua escrita...posso tratar-te por tu?
1005 V8: Claro que sim.
1006 V12: A tua escrita foi das coisas mais honestas que li desde que aqui cheguei.
1007 V8: 'brigado.
1008 V12: Eu gostava de falar um bocadinho mais contigo, saber como é que tu escreves, onde
1009 é que tu escreves.
1010 V8: Mas hoje?
1011 V12: Sim, eu também estou de saída, por isso...
1012 V8: Queres conhecer o meu escritório?
1013 V12: O teu escritório?
1014 V8: Sim.
1015 V12: Pode ser.
1016 V2: Ai que bom.
1017 V12: Com'é que trabalhas neste escritório quando está a chover?
1018 V8: Não sei, nunca aconteceu até agora.
1019 V12: O qu'é que foi?
1020 V8: Nada. Então e com'é que vai ser?
1021 V12: O quê?
1022 V8: O trabalho.
1023 V2: Ah, desculpem, eu não fazia ideia nenhuma que estivessem aqui.
1024 V8: É a Sara, da editora.
1025 V12: Eu já estava de saída e...
1026 V8: Sim, ela 'tava já a ir embora...
1027 V12: É eu vim só ver ond' é qu' ele trabalhava...Fui destacada para...De qualquer forma
1028 isso não interessa... eu já estava a ir embora.
1029 V2: Não, mas que disparate. Porque é que não dizes à tua amiga para ficar para jantar?
1030 V8: Não sei... queres?
1031 V2: Vá, diga sim.
1032 V8: Depois a Rosa disse assim...com' é que disseste Rosa?
1033 V8: Que 'távamos em mil novecentos e oitenta e quatro...
1034 V2: No tempo do General Eanes.
1035 V8: E depois o gajo foi lá fora buscar o jornal, vê lá... pa provar-nos que estávamos em
1036 2013. E a Rosa ali, toda tranquila, a fumar...
1037 V8: Tchau.
1038 V12: Tchau.
1039 V8: Fica bem.
1040 V2: Já alguma vez tiveste namorada?
1041 V8: Porqu'é qu'eu preciso duma namorada? Eu tenho-t' a ti.
1042 V2: És tão disparatado!
1043 V(*): *É por isso que as estrelas brilham.* Mas as estrelas também estão predestinadas ao
1044 colapso e é no processo da sua extinção que todos os outros elementos são formados. O
1045 cosmos era originalmente composto de hélio e hidrogénio. Os outros elementos mais
1046 pesados foram (xxx) durante o processo (xxx) das estrelas nas suas espetaculares

Os gatos não têm vertigens

1047 gigantes vermelhas e super novas. O nosso planeta, a vida, o homem, é feito de matéria
1048 das estrelas. Nós somos pó das estrelas.

1049 V12: Foi nesta mesma noite que tive o mais estranho sonho que o meu cérebro alguma
1050 vez inventou. Até porque normalmente costumo sonhar é com mamãs. Sonhei que estava
1051 a andar pela rua, uma rua onde outras pessoas passeavam e, de repente, a gravidade
1052 deixava de cumprir a sua lei e começávamos a flutuar, ninguém sabia o que estava a
1053 acontecer mas ninguém gritava, alguns tentavam agarrar-se aos postes de iluminação ou
1054 ao topo das janelas dos prédios, (como se o mundo estivesse de pernas pró ar), como se
1055 um cabrão qualquer tivesse pegado na terra e a virasse ao contrário para ver o que caía,
1056 talvez à procura de uns trocos, algumas moedas já dão p'ra umas ganzas... e todos nós
1057 flutuávamos até abandonarmos o planeta em direção ao espaço onde os corpos iriam
1058 entrar em combustão quando passássemos pela atmosfera, todos morreríamos.. em
1059 chamas e a única dúvida era se o faríamos sozinhos ou se por acaso conseguiríamos
1060 agarrar outro corpo flutuante e abraçá-lo, p'ra fazermos esta viagem juntos.

1061 V8: Espera, ainda não acabou... Quando acordei, ainda meio a dormir, pensei que o meu
1062 cérebro estava todo fodido e que tinha que deixar de fumar charros e que se tivesse sorte
1063 talvez um dia encontrasse alguém que não se importasse de se incendiar comigo. Depois,
1064 levantei-me, fui à casa de banho, lavei a cara, olhei para o espelho e soube qu' isso
1065 nunca iria acontecer. Estava enganado.

1066 V1: Demoraste tanto tempo...

1067 V2: Foi só um instante...

1068 V1: Um instante sem ti é uma eternidade.

1069 V1: Agora vais ter que m'aturar p'ra sempre.

1070 V2: Já viste a minha sorte?

1071

1072